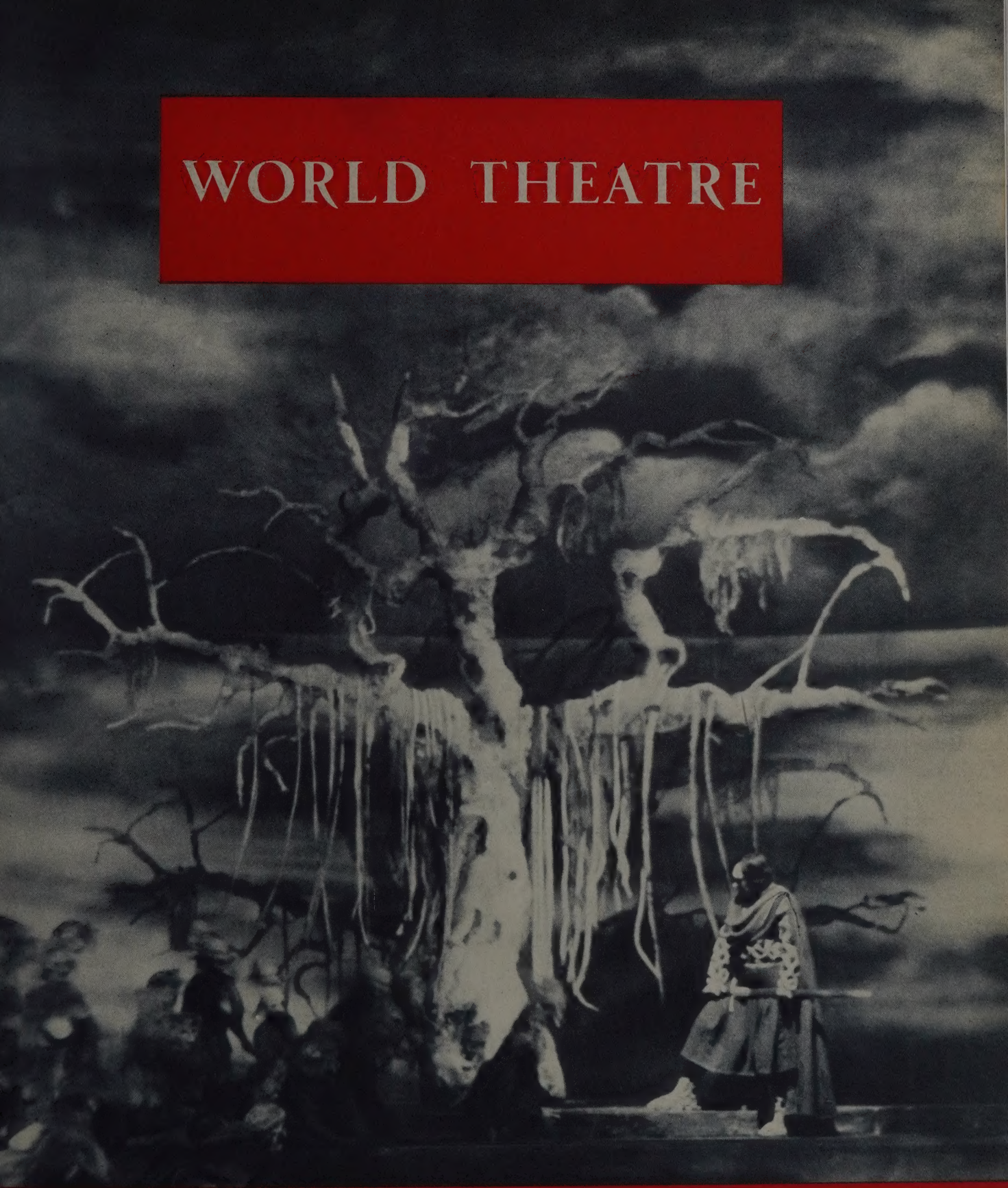
WORLD THEATRE



REVIEW PUBLISHED UNDER THE AUSPICES OF UNESCO

INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE

CORRESPONDANTS

	Un seul abonnement	Un abonnement jumelé	Prix du numéro
ALLEMAGNE *Deutsch Mark* Deutsch Franzosischer Buchdienst. Gutenberg Platz 1, MAINZ. Frankenstrasse 14, KOLN-JUNKERSDORF.	22	42	6
AUSTRALIE *Sh.* Continental Bookshop, 300, Little Collins street, MELBOURNE C. I.	25	45	6/6
BELGIQUE *Francs Belges* Éditions O. Perrin, 87, avenue Louis Lepoutre, BRUXELLES.	195	363	60
CANADA *Dollars U. S.* International Trade Press, King street TORONTO - Periodica, 4234, rue de la Roche, MONTREAL 34 - M. Paul Stucker Enrg, 3440, Côte des Neiges, MONTREAL.	6	10	1,75
ÉTATS UNIS *Dollars U. S.* Theatre Arts Books, 224, West 4th. avenue NEW YORK 14.	5	9	1,50
FRANCE ET COLONIES, 198, Bd Saint, Germain, PARIS. C. C. P. 646 802 Paris. *Francs*	1.500	2.800	450
Abon. payés en France et servis à l'étranger. — Subscriptions paid in France and served to foreign countries. *Francs*	1.800	3.400	500
INDES Oxford Library, Book Shop, Park Street, CALCUTTA.			
ITALIE *Lires* Inter Orbis, Piazza Diaz 1, MILANO.	3.000	5.000	850
JAPON *Yens* Centre du Livre Français, S. E. F. Building 7,1 Chome, Honcho Nihon bashi Chuo ku, TOKYO.	1.500	2.800	450
PAYS BAS *Florins* Meulenhoff & C°, Beulingstraat 2-4, AMSTERDAM N. V.	19,60	36,50	
ROYAUME-UNI *Sh.* The Continental Publishers Ltd, 34 Maiden Lane, Bedford street, LONDON W. C. 2.	25	45	6/6
SUÈDE *Couronnes* A. B. Sandberg Bokhandel, Sturegatan 8, STOCKHOLM. C. E. Fritzes Kungl. Hovbokhandel Fredsgatan 2, STOCKHOLM 16.	24,70	46	
SUISSE *Francs Suisses* Europa Verlag A. G. 5, Ramistrasse, ZURICH. Office du Livre, 6, rue du Temple, FRIBOURG	22	42	6

LES CENTRES NATIONAUX DE L'I. I. T.

AUSTRALIE : Australian National Centre for the ITI, c/o Commonwealth Office of Education Box 3879 G. P. O., SYDNEY.

AUTRICHE : Prof. Wilhelm Schmidt, Dorotheergasse 7, VIENNE.

BELGIQUE : M. Herman Teirlinck, 40, boulevard du Régent, BRUXELLES.

BRÉSIL : M. Daniel da Silva Rocha, p/a S. B. A. T., 97/III, avenue Almirante Barroso ; RIO DE JANEIRO.

CHILI : M. Augustin Sité, p/a Théâtre Expérimental, Université du CHILI, SANTIAGO-DU-CHILI.

CHINE : M. Yui Shang-Yuen, Académie Nationale des Arts Dramatiques, Ta-Kwang, NANKING.

CUBA : M. Francisco Morin, p/a Prometeo, Anguiar 20, HABANA.

DANEMARK : M. Svend Erichsen, Nyvej 1 b, COPENHAGUE.

ÉQUATEUR : Mme Maruja Espinosa de Darquea, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 332, avenur Mariano Aguilera, QUITO.

ÉTATS UNIS D'AMÉRIQUE : Miss Helen Hayes, A. N. T. A., 245 West 52 Street, NEW YORK-19.

FINLANDE : M. Eino Kalima. Vuorikatu 6 A 3, HELSINKI.

FRANCE : M. Benoît-Léon Deutsch, 2, rue de la Paix, PARIS.

GRÈCE : M. Terzakis, Théâtre Costa Moussouri, Plateia Karytsi, ATHÈNES.

INDE : M. Kamaladevi, c/o Maidens Hotel, room 14, DELHI.

ISRAEL : M. Aharon Messkin. Habima Theatre, P. O. B. 222, TEL-AVIV.

ITALIE : M. Vincenzo Torraca, c/o E. I. S. T., 11 via Molise, ROME.

JAPON : M. Seijchiro Takahashi, Japan Pen Club, Meiji Seika Building, Kyobashi-ku, Chuo-ku, TOKYO.

MEXIQUE : M. Salvador Novo, Palacio de Bellas Artes, Departamento de Teatro, MEXICO D. F.

NORVÈGE : M. Axel Otto Normann, Det Nye Teater, OSLO.

NOUVELLE-ZÉLANDE : M. G. H. A. Swan, New Zealand Drama Council Evening Post Building, Willis Street. WELLINGTON.

PAYS-BAS : Prof. Dr. L. J. van Holk, rue Anna Paulowna 97, LA HAYE.

POLOGNE : M. Juliusz Starzynski, Institut d'Art, Krakowskie Predmescie 17, VARSOVIE.

ROYAUME UNI : Viscount Esher, 7, Goodwin's Court, St. Martin's Lane, LONDRES W. C. 2.

SUÈDE : M. Axel Gjores, Drottningholms Teatermuseum, Linnegatan, 7, STOCKHOLM.

SUISSE : M. Emil Oprecht. Konkordiastrasse 14, ZURICH.

UNION DE L'AFRIQUE DU SUD : M. Schach, Little Theatre, CAPE-TOWN.

URUGUAY : M. Ovidio Fernandez Rios, Casa del Teatro, Juan D. Jackson 1132, MONTEVIDEO.

YOUGOSLAVIE : M. Milan Bogdanovic, 7, Francuska U1, BELGRADE.

et dans toutes les librairies Unesco et dans les centres nationaux de l'I. I. T. de tous les pays.

SPRING 1953

WORLD THEATRE is published four times a year by Olivier Perrin, 198, boulevard Saint-Germain, Paris, France, and distributed in the United States by Theatre Arts Books, 224, West 4th Street, New York 14, New York. Subscription, $5,00 ; $1,50 a copy. Subscription in Canada, $6,00. Entered as second class matter at the Post Office at New York, N. Y.

LE THÉATRE DANS LE MONDE
WORLD THEATRE

VOLUME II — NUMÉRO 4

INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE
PUBLISHED UNDER THE AUSPICES OF UNESCO

INSTITUT INTERNATIONAL DU THÉATRE
REVUE PUBLIÉE AVEC LE CONCOURS DE L'UNESCO

HONORARY PRESIDENTS ★ PRÉSIDENTS HONORAIRES
J. B. PRIESTLEY, LLEWELLYN REES

PRESIDENT 1951-1952 ★ PRÉSIDENT POUR 1951-1952
AXEL-OTTO NORMANN

EXECUTIVE COMMITTEE ★ COMITÉ EXÉCUTIF

PRESIDENT ★ PRÉSIDENT
Axel-Otto Normann *(Norway - Norvège)*.

VICE PRESIDENTS ★ VICE-PRÉSIDENTS
Milan Bogdanovic *(Yugoslavia - Yougoslavie)*, Maurice Huisman *(Belgium - Belgique)*.

MEMBERS ★ MEMBRES
Jean Darcante *(France)*, L. Jamnadas *(India - Indes)*, Shimon Finkel *(Israël)*,
Vincenzo Torraca *(Italy - Italie)*, Octavio Paz *(Mexico - Mexique)*,
Emil Oprecht *(Switzerland - Suisse)*, Llewellyn Rees *(United Kingdom - Royaume-Uni)*
Rosamond Gilder *(United States of America - États-Unis)*.

GENERAL SECRETARY OF THE I. T. I. ★ SECRÉTAIRE GÉNÉRAL DE L'I. I. T.
André Josset
Unesco House - Maison de l'Unesco, 19, avenue Kléber, PARIS (XVIe).

EDITORIAL COMMITTEE ★ COMITÉ DES PUBLICATIONS

PRESIDENT ★ PRÉSIDENT
Kenneth Rae *(United Kingdom - Royaume-Uni)*.

VICE PRESIDENT ★ VICE-PRÉSIDENTE
Jeanne Laurent *(France)*.

MEMBERS ★ MEMBRES
Rosamond Gilder *(United States of America - États-Unis)*, Emil Oprecht *(Switzerland - Suisse)*.

EDITOR IN CHIEF ★ RÉDACTEUR EN CHEF
René Hainaux
65, rue Lefrancq, BRUXELLES (Belgique).

PUBLISHER - ADMINISTRATION - ÉDITEUR

OLIVIER PERRIN
198, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS. FRANCE

Summary ★ Sommaire

EDITORIAL

The problem of language, *by Peter Ustinov*

The burden of the classics, *by Jacques Lemarchand*

Realism and poetry in new American playwriting, *by John Gassner*

Projected Scenery, *by Walter Unruh.*

Some Chinese theatrical costumes and their accessories, *by A. C. Scott*

The stage designer : Teo Otto, *by Kurt Hirschfeld.*

III — FESTIVALS AND INTERNATIONAL MEETINGS

Meetings in Venice. Lido (I. T. I.). San Giorgo (U. N. E. S. C. O.) *by André Josset.*

IV — WORLD INFORMATION

From Australia, Belgium, Canada, Chile, France, Greece, Israël, Norway, United Kingdom, United States of America.

ÉDITORIAL

Le théâtre traduit, *par Peter Ustinov*

Le poids des classiques, *par Jacques Lemarchand*

Réalisme et poésie chez les jeunes dramaturges américains, *par John Gassner.*

Le décor projeté, *par Walter Unruh*

Costumes et accessoires du théâtre chinois *par A. C. Scott*

Teo Otto décorateur, *par Kurt Hirschfeld*

III — FESTIVALS ET RENCONTRES INTERNATIONALES

Rencontres à Venise. *par André Josset.*

IV — CHRONIQUES DU MONDE

Australie, Belgique, Canada, Chili, États-Unis, France, Grèce, Israël, Norvège, Royaume-Uni.

COLLABORATORS - CORRESPONDENTS ★ COLLABORATEURS - CORRESPONDANTS

Members of the I. T. I. *Membres de l'*I. I. T.

AUSTRALIA: W. J. WEEDEN; AUSTRIA: Hanns WINTER; BELGIQUE: Jean FRANCIS et Jan GROOTAERS; BRAZIL: J. KOSSOWSKI; CHILI: Mario NAUDON DE LA SOTTA; CHINA: A. C. SCOTT; CUBA; CZECOSLOVAKIA: Jan KOPECKY; DENMARK: Svend FRIDBERG; ECUADOR; FINLANDE: Toini HAVU; FRANCE: Paul-Louis MIGNON; GRÈCE: M. PLORITIS; INDIA G. S. KHOSLA; ISRAEL; ITALY: G. GIANCOLA; JAPAN: Kihachi KITAMURA; MEXICO: Salvador NOVO; NETHERLANDS: W. HOFMAN; NEW ZEALAND: R. WALKER; NORWAY: Knut THOMASSEN; POLAND: Arnold SZYFMAN; SWEDEN: Gustaf HILLESTROM and Axel STRINDBERG; SUISSE: S. THEILACKER; UNION OF SOUTH AFRICA: Leonard SCHACH; UNITED KINGDOM: Kenneth RAE and J. C. TREWIN; UNITED STATES OF AMERICA: Elizabeth BURDICK and Rosamond GILDER; URUGUAY: E. Acevedo SOLANO; YUGOSLAVIA: Marijan MATKOVIC.

Non-members of the I. T. I. *Non membres de l'*I. I. T.

ARGENTINE: J. O. PONFERRADA; CANADA: Guy BEAULNE; GERMANY: Ingvelde MULLER; PERU: Bernardo ROCA-REY TURKEY: Orhan BURIAN; UNION OF THE SOVIET SOCIALIST REPUBLICS. SOVINFORMBURO.

Editorial

★

THIS fourth and last number of Volume II justifies a retrospect, dear reader, to take stock of the ground we have covered.

From its inception our review has benefited, not only from the moral and material support of the I. T. I., its administrative machinery, admirable network of centres and close affiliation to U. N. E. S. C. O., but also from the solicitude of most illustrious godparents. Its first appearances brought immediate assurances of friendship from :

Brooks Atkinson, Katharine Cornell, Vinton Freedley, André Gide, Garson Kanin, Johan de Meester, Allardyce Nicoll, Laurence Olivier, Alex-Otto Normann, Llewellyn Rees, Michel Saint-Denis, Lee Simonson, Jules Supervielle, Pierre-Aimé Touchard, Pariso Votto and Thornton Wilder.

As it began by degrees to tackle the major problems and diverse tendencies of our time, centring each number on some particular subject such as Festivals, Young Authors, the Public, Lyrical Drama or Youth and the Theatre, it studiously widened the range of its collaboration.

In the course of seven numbers published hitherto, the quality and variety of contributors has grown to form a truly impressive list. It will suffice to enumerate :

John Allen, Silvio d'Amico, Jean-Louis Barrault, Campton Bell, Gösta Bergmann, André Boll, Léon Chancerel, Alan Dent, George Devine, Benoît-Léon Deutsch, Marie Dienesch, Walter Prichard Eaton, Svend Erichsen, André Frank, John Gassner, John Gielgud, Rosamond Gilder, Mordecai Gorelick, Paul Green, Joseph Gregor, Tyrone Guthrie, Thomas Hejle, Rudolf Holzer, Philip Hope-Wallace, Jacques Huisman, Hermine-Rich Isaacs, André Josset, Robert Kemp, Walter F. Kerr, Charles Landstone, Jeanne Laurent, Jacques Lemarchand, Eric Linklater, Frances Mackenzie, Arthur Miller, Ingvelde Muller, John Moody, Salvador Novo, Joseph Pacowsky, Peter Potter, J.-B. Priestley, Anthony Quayle, Cecil Smith, Joseph Trâger, J.-C. Trewin, Peter Ustinov, Jean Vilar, Xavier Villaurrutia, Oskar Wâterlin and Paul Wehrli.

The distinguished playwrights who have made effective response to our international enquiries include :

Ugo Betti, Bertold Brecht, Ferdinand Brückner, Ermanno Contini, Diego Fabbri, Christopher Fry, C. V. Lodovici, Roger Mac Dougal, Arthur Miller, André Obey, J.-B. Priestley, Terence Rattigan, André Roussin, Armand Salacrou, Jean-Paul Sartre, Axel Strindberg, and Carl Zuckmayer.

And for the number on Lyrical Drama : Boris Blacher, Arthur Bliss, Marcel Delannoy, Luigi Dallapiccola, Werner Egk, Francesco Malipiero, Ildebrando Pizzetti.

Denis Arundell, Pierre Bertin, Rudolf Bing, Xavier de Courville, Jan Doat, Walter Felsenstein, Joseph Gielen, Tyrone Guthrie, Bronislaw Horowicz, Werner Kelch, Oscar Fritz Schuh, Heinz Tietjen and Margaret Webster.

If we pass from the list of contributors to that of countries represented, by at least one article, we find ourselves going' round the world in sixty minutes' :

Argentina, Australia, Austria, Belgium, Brazil, Canada, Chile, Czecho-Slovakia, Denmark, Finland, France, Germany, Greece, India, Israel, Italy, Japan, Mexico, Netherlands, New-Zealand, Norway, Peru, Sweden, Switzerland, Turkey, Union of South Africa, Union of Soviet Socialist Republics, United Kingdom, United States of America and Uruguay.

Are you out of breath, dear reader ? or still inclined to pursue this exploration of world drama ? If so we must appeal to you, for I. T. I. subsidies are dwindling faster than our strength can grow. The life of our periodical will henceforward depend on you. Under peril of grave financial difficulties we must enlist two thousand new subscribers within the next three months. If you believe in us, will you help us to find them ?

For the Publications Committee:
RENÉ HAINAUX,
editor.

Éditorial

★

LE quatrième et dernier numéro du volume II justifie, cher lecteur, un retour en arrière qui nous permette de mesurer le chemin parcouru.

Dès sa naissance, notre Revue n'a pas seulement bénéficié de l'appui moral et matériel de l'I. I. T., de son appareil administratif, de l'admirable réseau de ses Centres, de sa parenté avec l'U. N. E. S. C. O., elle a vu aussi se pencher sur elle les plus illustres parrains. Sa naissance lui a valu aussitôt les témoignages d'amitié de :

Brooks Atkinson, Katharine Cornell, Vinton Freedley, André Gide, Garson Kanin, Johan de Meester, Allardyce Nicoll, Laurence Olivier, Axel-Otto Normann, Llewellyn Rees, Michel Saint-Denis, Lee Simonson, Jules Supervielle, Pierre-Aimé Touchard, Pariso Votto, Thornton Wilder.

A mesure qu'elle abordait les grands problèmes et les tendances diverses de notre temps, centrant successivement sur un sujet chacun de ses numéros, passant des FESTIVALS aux JEUNES AUTEURS, du PUBLIC à la JEUNESSE sans oublier l'OPÉRA, notre Revue étendait avec application le cercle de ses collaborateurs.

Au long des sept numéros actuellement parus, le nombre et la qualité des auteurs d'articles se sont multipliés au point d'aboutir à une liste proprement stupéfiante. Qu'il nous suffise de les énumérer :

John Allen, Silvio d'Amico, Jean-Louis Barrault, Campton Bell, Gösta Bergmann, André Boll, Léon Chancerel, Alan Dent, George Devine, Benoît-Léon Deutsch, Marie Dienesch, Walter Prichard Eaton, Svend Erichsen, André Frank, John Gassner, John Gielgud, Rosamond Gilder, Mordecai Gorelick, Paul Green, Joseph Gregor, Tyrone Guthrie, Thomas Hejle, Rudolf Holzer, Philipp Hope-Wallace, Jacques Huisman, Hermine-Rich Isaacs, André Josset, Robert Kemp, Walter F. Kerr, Charles Landstone, Jeanne Laurent, Jacques Lemarchand, Eric Linklater, Frances Mackenzie, Arthur Miller, Ingvelde Muller, John Moody, Salvador Novo, Joseph Pacowsky, Peter Potter, J. B. Priestley, Anthony Quayle, Cecil Smith, Joseph Trâger, J. C. Trewin, Peter Ustinov, Jean Vilar, Xavier Villaurrutia, Oskar Wälterlin, Paul Wehrli.

Parmi ceux qui ont effectivement répondu à nos enquêtes internationales et dont nous avons publié les témoignages, citons, pour le numéro sur les Jeunes Auteurs : Ugo Betti, Bertold Brecht, Ferdinand Brückner, Ermanno Contini, Diego Fabbri, Christopher Fry, C. V. Lodovici, Roger Mac Dougal, Arthur Miller, André Obey, J. B. Priestley, Terence Rattigan, André Roussin, Armand Salacrou, Jean-Paul Sartre, Axel Strindberg, Carl Zuckmayer.

Pour le numéro sur l'Art lyrique : comme compositeurs, Boris Blacher, Arthur Bliss, Marcel Delannoy, Luigi Dallapiccola, Werner Egk, Francesco Malipiero, Ildebrando Pizzetti.

Et, comme metteurs en scène, Denis Arundell, Pierre Bertin, Rudolf Bing, Xavier de Courville, Jan Doat, Walter Felsenstein, Joseph Gielen, Tyrone Guthrie, Bronislaw Horowicz, Werner Kelch, Oscar Fritz Schuh, Heins Tietjen, Margaret Webster.

Si, après cette liste des collaborateurs, nous établissons celle des pays qui furent représentés au minimum par un article, c'est à un tour du monde-minute que nous vous convions :

Allemagne, Argentine, Australie, Autriche, Belgique, Brésil, Canada, Chili, Danemark, Etats-Unis, Finlande, France, Grèce, Indes, Israël, Italie, Japon, Mexique, Norvège, Nouvelle-Zélande, Pays-Bas, Pérou, Royaume-Uni, Suède, Suisse, Tchécoslovaquie, Turquie, Union de l'Afrique du Sud, Union des Républiques Socialistes Soviétiques, Uruguay.

Le souffle vous manque-t-il, ami lecteur ? Ou voulez-vous poursuivre avec nous cette merveilleuse exploration du théâtre du monde ?

Dans ce cas, laissez-nous vous faire une prière. Les subventions que nous accorde l'I. I. T. s'amenuisent plus rapidement que ne s'assurent nos forces. C'est vous dorénavant qui devez faire vivre la Revue. Sous peine de graves difficultés financières, il nous faut dans les trois mois qui viennent deux mille lecteurs supplémentaires. Si vous croyez en nous, voulez-vous nous les amener ?

Pour le Comité des Publications :
RENÉ HAINAUX,
rédacteur en chef.

THE PROBLEM OF LANGUAGE

LE THÉATRE TRADUIT

PETER USTINOV

IN a sense, composers are lucky. Their arrangement of notes is understood by fellow-freemasons in the mysterious and international lodge of music the world over. It is only when they attach themselves to words that the situation becomes as difficult for them as it does for us, the writers. Mercifully, the energies of the orchestra frequently conceal the full folly of, say, English Don Josés and Scandinavian Madame Butterflies, who must seek to fill the relaxed English language with bullfighting fervour, or invest Swedish with a sense of fin-de-siècle Japanese coyness.

We have not even music to hide behind when we appear in other languages. This is no reflection at all on the gallant work of translators, but rather an examination of their difficulties, which are profound and various. The more personal the work of the writer, the more he entrenches himself in the very sinews of his native language, so that he can allow himself individual tricks of grammer and eccentricities of phrase, the more difficult he is to extricate and to re-bury in a strange idiom. A writer like Christopher Fry is, I would say, easier to transplant than many prose dramatists for the reason that his sentences are already so piquant and his imagery so rarified in his own tongue that his plays have no need to be anchored to the conventions of other language. Their perfume transcends frontiers: his vision is universal because it is so personal.

The writer in prose, however, sometimes impregnates his work with a more elusive personality, which emerges through phrases

AU fond, les compositeurs ont de la chance. Leurs édifices de notes sont compris sans peine, et dans le monde entier, par toute la franc-maçonnerie de la musique, mystérieuse, mais internationale ! Ce n'est que lorsque ces mêmes compositeurs s'attachent à des mots que leur situation devient aussi difficile que la nôtre, pauvres écrivains. Dieu merci ! les énergies orchestrales couvrent charitablement certaines manifestations de folie pure telles que, par exemple, un don José anglais ou une Mme Butterfly scandinave... ; allez-vous-en donc animer la placide langue anglaise d'une ferveur tauromachique, ou encore, essayez de donner au suédois la couleur tendre et fanfreluchée d'un japonais fin-de-siècle !

Nous n'avons même pas le masque de la musique, lorsque nous abordons une langue étrangère. Loin de moi, l'idée de minimiser le travail, tout d'intrépidité, des traducteurs ; au contraire, je voudrais me pencher ici sur les difficultés qu'ils rencontrent. Difficultés profondes et variées. Plus le travail d'un écrivain est personnel, plus il s'engage profondément dans les sinueuses subtilités de sa langue natale : il se permet des excentricités qui sont autant de cas d'espèce, il réinvente une grammaire à son usage propre, et il devient problématique de l'arracher à sa langue maternelle pour le replonger, à profondeurs égales, au sein d'un idiome étranger. Un écrivain tel que Christopher Fry est, à mon avis, plus facile à « transplanter » que beaucoup de dramaturges prosateurs. En voici la raison : déjà dans sa propre langue, son phrasé est surprenant et ses images ont de la rareté ; il n'est donc plus nécessaire

These few pictures of The Love of Four Colonels *by Peter Ustinov, take us from one country to another, without breaking the order of the action.*

Ces quelques images de L'Amour des Quatre Colonels *de Peter Ustinov, tout en respectant l'enchaînement des scènes, nous promènent de pays à pays.*

★

NEDERLAND. Act I, 1 : The Interallied Commission. Production by Louis Saalborn. Décor by Wim Vesseur. Het Amsterdam Toneel Gezelschap, 1952.

PAYS-BAS. Acte I, 1 : La Commission interalliée. Mise en scène de Louis Saalborn. Décor de Wim Vesseur. Het Amsterdam Toneel Gezelschap, 1952.

Particam Photo.

Phot. Mydtskov.

DENMARK. Act I, 2 : The Interallied Commission faced with the Devil. Production by Svend Fridberg. Décor by Fanny Taylor. Folketeatret, Copenhaguen, 1952.

DANEMARK. Acte I, 2 : La Commission interalliée aux prises avec le Diable. Mise en scène de Svend Fridberg. Décor de Fanny Taylor. Folketeatret, Copenhague, 1952.

of apparent naturalism, and colours his output with a sheen so subtle that, like an exciting country wine, it perishes in transit.

The late James Bridie is very little known outside these islands for that very reason. His deliciously peculiar and capricious mind, so proudly Scots, was even frequently misunderstood among the English, while the works of Jean Giraudoux, that expert manipulator of Gallic nuance, is relatively unknown in London because his national strength is inclined to be an international weakness.

Our language, a relaxed, pliable and not very accurate instrument, a treasure chest of diverse and surprising jewels, is, to my mind, directly responsible for the fact that Britain has no classical tradition in the strict sense of the word.

It will be generally admitted that Shakespeare is the epitome of our national genius, and where will you find a writer less pure, less organised, more romantic? English lends itself to the obscure, the guarded, and the unexpected. Shakespeare is the English language pushed to the highest peak of its possibilities and therefore he expresses, by means of the richness at his disposal, the very pith of Englishness. Characteristically he wrote in blank verse, and, in fact, from Marlowe to Fry, there is not one dramatist of note who incarcerates himself in the prison of rhyme. The language, like the people, like the strategy, like the national policy, is just indefinite enough to "leave a door open for negotiation", a typical phrase. Why have the professors settled on Shakespeare in their incalculable droves, seeking to explain his every word? Because, like no other playwright, he is open to interpretation. Would he have been so open to interpretation if he had written in, say, French?

The French language seems to me the very antithesis of the English. It is accurate, hard and polished, although it contrives, by the very beauty of its music, to cement the sparkling sentences with words of sensuous langour—but even there, in the usually elusive realm of the senses, it is disarmingly accurate. Only in French can the finer points of taste, smell, feel, be recorded clearly and yet evocatively. It is indeed, the language of the professional. English, by comparison, is the language of the brilliant amateur. It is indicative, in this connection, that French dramatic poets have always surrendered to the temptations of rhyming verse, because they find their greatest liberty in constriction. Racine and Rostand are both great technicians, who lorsqu'on traduit ses pièces de craindre les conventions d'une langue étrangère. Leur parfum passe aisément les frontières et sa vision est universelle, du fait même qu'elle est strictement personnelle.

Le dramaturge dont l'arme est la prose, au contraire, imprègne son œuvre d'une personnalité plus allusive ; celle-ci émerge au sein d'une phrase apparemment naturaliste et colore ses propos d'une nuance si subtile que tel un merveilleux vin paysan, son œuvre ne supporte pas le transport.

Feu James Bridie est peu connu hors nos îles, et c'est pour cette raison là. Son esprit particulier, capricieux (et avec quel charme !), si fièrement écossais, a même été souvent incompris des Anglais. De même, Jean Giraudoux, expert-manipulateur de la nuance française, est relativement inconnu à Londres. Ce qui pour ses compatriotes constitue sa force devient faiblesse à l'étranger.

La langue anglaise, notre langue, est un instrument calme, relâché et qui se plie à tout, c'est un trésor de surprenants joyaux, mais c'est aussi la cause directe de ce que la Grande-Bretagne n'a pas de tradition classique au sens strict du terme.

Il est admis par tout le monde que Shakespeare est le parangon de notre génie national. Or, où pourriez-vous trouver un écrivain moins pur que lui, moins en ordre que lui, plus romantique ? L'anglais confine à l'obscur, au précaire, à l'inattendu. Shakespeare est l'anglais poussé au plus haut point de ses possibilités : c'est pour cela qu'il exprime, en se servant de toutes nos richesses, le cœur même de l'anglicisme. Fait caractéristique : il écrit en vers blancs. En réalité, de Marlowe à Fry, aucun dramaturge important ne ferme sur lui la prison de la rime. Le langage, tout comme le peuple, tout comme la stratégie, tout comme la politique nationale, reste imprécis, juste de quoi « laisser la porte ouverte aux négociations » — phrase extrêmement typique ! Pourquoi les savants professeurs peuvent-ils à perte de vue gloser sur Shakespeare, cherchant à « éclairer » chaque mot ? Parce que, plus que n'importe quel autre dramaturge, il offre champ libre à l'interprétation. S'y prêterait-il autant s'il avait, par exemple, écrit en français ?

La langue française me semble l'antithèse absolue de l'anglais. C'est une langue précise, dure, polie. Même si elle vous force, pour la beauté de sa musique, à cimenter des phrases étincelantes au moyen de petits mots plutôt sensuels et langoureux... ! Mais même là, dans le domaine des sens, si généralement allusif, le français est précis ! C'est désarmant ! Il n'y a qu'en français que l'on puisse

SWEDEN. The Angel and the devil. *Production by Gosta Folke. Municipal Theatre, Upsala, 1951.*

SUEDE. L'Ange et le diable. *Mise en scène de Gosta Folke. Théâtre municipal, Upsala, 1951.*

have exploited their self-imposed formulae to the full, and produced technical achievements of a quality of which the spectator is always aware. Is one often conscious of the construction of Shakespeare's verse as one listens to it?

I have spoken briefly of only two nations in Europe. If one now considers all the others, each with its proud national heritage, it will be readily understood that our frontiers are not geographical, but linguistic. The Italians, for instance, make Shakespeare sound like a dramatized pastoral letter on occasion, full of sweet, conciliatory tones, but without revealing much of the riotous significance of the words. They have become so intoxicated with the very mellifluity of their utterances that they deliver the text as voluptuous orgy of sheer sound. This again, is no criticism. What on earth would English actors do with Alfieri?

The Germans have at their disposal a tongue amazingly tender in the hands of a Heine, but often prone to tumble into cascades of thundering rhetoric. This, when guided by an ingenious and analytical mind, often produces on spectators of another nationality an impression of a certain heaviness. The French, in search of the truth, subtract, the Germans add. The language as such is a gift for the actor, but the snag is that it is a gift for the bad actor as well as for the good one. Its acceleration is often too good for its brakes. But, in the right hands, does it not come close to being the greatest language in the world for dramatic expression?

The Russians, coming late into the theatre, brought with them a great blast of fresh air, for theirs is the first important tradition in the history of our art form which has no clear knowledge of what is comic and what is tragic; it is a tradition based on observation of the human animal. As such, it lends itself admirably to the elusive moods of Chekov, as well as to the roistering outbursts of Ostrovsky. When pushed to extravert expression, however, it leads its interpreters to declaim, and a curious pulse can be dectected in a great deal of Russian poetry, which sounds almost like a Victorian ballad moralizing about the dangers of drink. The language itself is, however, a fine and very rich one, sonorous, but full of fibre, an instrument, like English, which is a gift of especial felicity to the ingenuity of the non-conformist.

I know other languages too inadequately to even guess at their strength and weaknesses. My experiences are confined to hearing my own and colleagues' plays in them. Nevertheless, it seems to be curious and significant that Mr. Arthur Miller's play *All my Sons* lasted nearly three-quarters of an hour longer in Stockholm than it did in New York. This had nothing to do with excessive speed in America, or excessive slowness in Sweden, nor did it affect the attention of the audience in either town. It was just proof of how language, in one case the quick-fire racy American idiom, in the other the slow and chanted Swedish, can affect the written word.

I have seen my own play *The Love of Four Colonels* in Rome, Berlin, Hamburg, Copenhagen and Utrecht, and it was fascinating to hear an audience laugh in completely different places in various theatres. Very often I was momentarily depressed to recognize a line which had produced great laughter in London go for nothing, only to be uplifted the next moment by a blast of laughter at a line which had been greeted in London with a receptive, but nevertheless stony, silence. The musical note has defied the tower of Babel. The author, however, invariably emerges in languages which are to him incomprehensible, and he can only guess at whether the atmosphere of his work has been conveyed in a manner which is recognizable, and yet understandable to a foreign audience. I stress atmosphere because anyone can translate words, but words are only the barest indication to actors—they are the railway tracks, but they do not supply the scenery. It is, I believe, a veritable triumph when a

Phot. D. P. A.

GERMANY. Act I, 3: The discovery of the Sleeping Beauty. Production by Helmut Kaütner. Schlosspark-Theatre, Berlin, 1952.

ALLEMAGNE. Acte I, 3: La découverte de la Belle au Bois. Mise en scène de Helmut Kaütner. Schlosspark-Theater, Berlin, 1952.

cerner clairement, et de façon pourtant évocatrice, des nuances concernant le goût, l'odeur, le tact. J'y suis : le français est un langage de professionnel. L'anglais, en comparaison, semble créé pour un brillant amateur. Il est révélateur, à cet égard, que les poètes dramatiques français aient toujours cédé à la tentation du vers rimé : comme s'ils trouvaient leur plus grande liberté dans la contrainte. Racine et Rostand sont l'un et l'autre de grands techniciens, ils ont exploité leurs formules à fond et ont produit des œuvres d'une telle qualité technique que le spectateur en est toujours frappé. Est-on conscient de la construction du vers shakespearien lorsqu'on l'écoute ?

Je viens de citer, brièvement, deux nations européennes. Si l'on veut bien maintenant considérer l'ensemble de toutes les autres, chacune étant fière de son patrimoine, on comprendra bien vite que nos frontières ne sont pas géographiques, mais linguistiques. Un exemple : les Italiens font de Shakespeare une sorte de lettre pastorale, riche de notes douces et conciliantes, mais sans révéler beaucoup de la signification tumultueuse des mots employés. Ils sont à ce point intoxiqués par la fluidité de leur expression verbale que leur texte devient une exquise orgie, une voluptueuse suite de sons. Encore une fois, ceci n'est pas une critique. Je songe avec effroi à ce que des acteurs anglais feraient d'Alfieri !

Les Allemands ont à leur disposition une langue étonnamment tendre quand elle est dans les mains d'un Heine, mais qui peut tout aussi bien se changer en une avalanche de rhétorique et de coups de tonnerre ! Ce qui n'est pas sans laisser une impression de lourdeur aux spectateurs d'une autre nationalité ! Dans leur

DENMARK. Act II, 1 : The French Officer's love scene in the manner of Marivaux.

DANEMARK. Acte II, 1 : La scène d'amour à la Marivaux de l'officier français.

Phot. Mydtskov.

recherche de la vérité, les Français retranchent, les Allemands accumulent. Telle quelle, leur langue est pour l'acteur un don du ciel. Pour le mauvais acteur aussi bien que pour le bon, c'est l'ennui... Souvent, ses reprises d'accélération valent mieux que ses freins : mais, en de bonnes mains, la langue allemande est bien près d'être, au monde, le meilleur instrument d'expression théâtrale.

Les Russes sont arrivés tard au théâtre. Ils y apportèrent une bouffée d'air frais, car leur conception est la première dans l'histoire de notre art à se soucier fort peu de savoir clairement ce qui est comique et ce qui est tragique ; c'est une tradition basée sur l'observation de l'animal humain. Partant de là, leur mode d'expression se prête, avec un bonheur égal, aux humeurs allusives de Tchékov comme aux éclats grinçants d'Ostrovski. Poussé à fond, un rien trop loin, le russe se venge et force ses interprètes à déclamer ; et l'on découvre ainsi une très curieuse pulsation dans une grande partie de la poésie russe : une pulsation qui fait penser à ces ballades moralisatrices que l'on écrivait sur les dangers de l'alcoolisme au temps de la reine Victoria. Quant à la langue elle-même, c'est une matière riche, très belle, sonore, mais fibreuse, et qui comme l'anglais est une source d'exceptionnelle félicité pour le non-conformiste ingénu.

Je connais trop mal les autres langues pour mesurer leurs forces ou leurs faiblesses. Mon expérience se borne à y entendre les traductions de mes propres pièces ou de celles de mes collègues. Il me paraît cependant significatif, et digne d'être souligné, que la pièce de Mr. Arthur Miller *Ils étaient tous mes Fils* durait environ trois quarts d'heure de plus à Stockholm qu'à New-York. Ce qui ne signifie pas que l'on jouait trop vite en Amérique, ou avec une lenteur excessive en Suède, non. Pas plus que cela n'altérait l'intérêt du public dans l'une ou l'autre ville. Il ne faut voir là qu'une preuve de la manière dont le langage — dans le premier cas, ce rapide idiome américain, crachant le feu, dans le second, le suédois chantant — peut influencer et modifier la chose écrite.

J'ai vu ma comédie *The Love of Four Colonels* à Rome, Berlin, Hambourg, Copenhague et Utrecht. Expérience fascinante pour moi que d'entendre le public rire à des moments totalement différents d'un théâtre à l'autre. Il s'est produit souvent qu'une réplique, saluée par de grands éclats à Londres, tombe absolument à plat. Ce qui aurait plutôt eu tendance à me déprimer, soyons francs. La minute d'après, je remontais au ciel, lorsqu'un « effet » énorme soulignait une réplique qui, à Londres, n'avait obtenu qu'un silence, réceptif — j'aime à l'imaginer — mais un silence tout de même. La note de musique a mis en échec la tour de Babel, mais l'auteur-écrivain, lui, émerge régulièrement au milieu d'une langue qu'il n'entend pas et la seule chose qu'il puisse faire c'est juger (deviner, souvent) si l'atmosphère de son œuvre a été respectée. Si on l'a transposée de façon qu'il la reconnaisse, tout en la rendant compréhensive pour un auditoire étranger. C'est volontairement que je mets l'accent sur l'atmosphère. Tout le monde peut traduire les mots. Les mots sont les indications de base pour les acteurs. Les mots sont des rails. Ils ne sont pas un décor, ni un cadre. Ils ne font pas toute la pièce !

Je crois que le triomphe véritable, c'est celui de la pièce qui passe les frontières du parti-pris et de la tradition, plonge dans

GREAT-BRITAIN. Act II, 2 : The British Officer's love scene in the manner of Shakespeare. Production by John Fernald. Décors by Fanny Taylor. Wyndhams Theatre, London 1951.

GRANDE-BRETAGNE. Acte II, 2 : La scène d'amour à la Shakespeare de l'officier anglais. Mise en scène de John Fernald. Décor de Fanny Taylor. Wyndhams Theatre, Londres, 1951.

Phot. Marney.

Phot. Mydtskov.

GREAT-BRITAIN. Act III, 1 : The American Officer's love scene.

GRANDE-BRETAGNE. Acte III, 1 : La scène d'amour de l'officier américain.

Phot. Marney.

DENMARK. Act III, 2 : The Russian Officer's love scene in the manner of Tchekov.

DANEMARK. Acte III, 2 : La scène d'amour à la Tchekov de l'officier soviétique.

play manages to transcend the frontiers of prejudice and tradition to emerge into another language as a new born thing. A translator is not just a gardener, moving the tender plant to a plot of alien earth. He must be a kindred spirit, with a vision as fresh as the creator, and a knowledge of his own nation's character. At the same time, he must have taste, a sense of duty, and a perpetual bedside manner. All honours to him, and all honour to the wretched man who undertakes the translation of this article into any language whatever, even American.

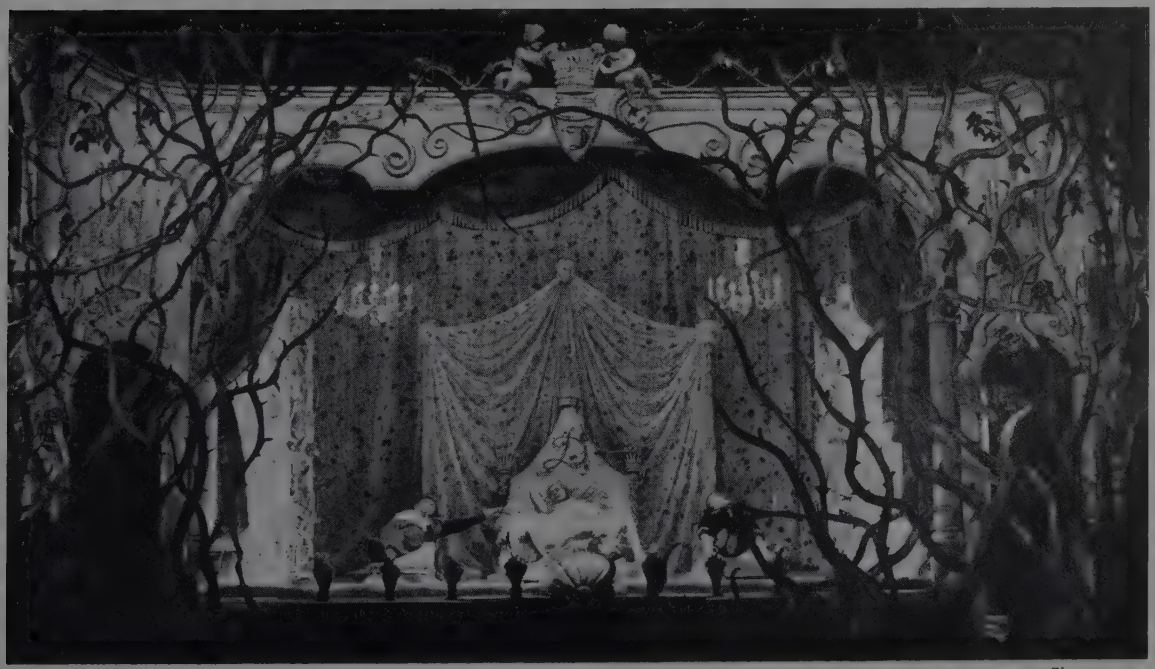
une langue étrangère et en sort comme une chose nouveau-née ! Le traducteur n'est pas seulement un jardinier qui repique une pousse tendre en un nouveau terreau ! Il lui faut un esprit des plus sûrs, une vision aussi fraîche que celle du créateur, une profonde connaissance de son propre caractère national. Tout à la fois, on attend de lui du goût, le sens du devoir, la patience d'un garde-malade... Dieu le bénisse ! Dieu bénisse aussi le malheureux qui entreprendra de traduire le présent article en n'importe quelle langue, fût-ce en américain !

PETER USTINOV

(Traduction par Raymond Gérome, auteur de l'adaptation française de l'AMOUR DE QUATRE COLONELS.)

GERMANY. The Finale : The Sleeping Beauty falls asleep again. Production by Albert Sippert. Décors by Ita Maximowna. Schaus pielhaus, Hambourg, 1952.

ALLEMAGNE. Le final : La Belle au Bois retourne au sommeil. Mise en scène d'Albert Sippert. Décor d'Ita Maximowna. Schauspielhaus, Hambourg, 1952.



Photoreporter.

Phot. John Vickers.

Jean Wilson in the part of Titania in A Midsummer Night's Dream, *by Shakespeare. Production by George Devine. Décor by Motley. Young Vic Company, London. 1949.*

THE BURDEN OF THE CLASSICS

LE POIDS DES CLASSIQUES

JACQUES LEMARCHAND

POUR autant que l'on puisse dire de quelqu'un qui dort profondément qu'il prépare et annonce son réveil, je peux, sans optimisme exagéré, affirmer que le théâtre en France est en train de préparer et d'annoncer son réveil. Car il dort, d'un bon sommeil et avec bonne conscience ; nous verrons un peu plus tard si cette bonne conscience est justifiée ; cependant il dort, fait des rêves agréables et parfois exquis, cherche de temps à autre une position qui soit meilleure encore pour dormir et ronfle d'aise lorsqu'il a l'illusion de découvrir un coin de drap encore un peu frais. Je sens bien que je devrais arrêter ici la métaphore : ce ne sera pas sans ajouter que si bon sommeil est signe de bonne santé, il convient toutefois de ne pas confondre ronflement et parole articulée, réflexe et mouvement volontaire.

Il ne se passe guère de semaine, et cela depuis plusieurs années,

Jean Wilson dans le rôle de Titania du Songe d'une Nuit d'été, *de Shakespeare. Mise en scène de George Devine. Décor de Motley. Young Vic Company, Londres. 1949.*

A Midsummer Night's Dream. ★ Le Songe d'une Nuit d'été.

Particam Photo.

Phot. John Vickers.

As You Like It, *by Shakespeare. Production by Glen Byam Shaw. Décor by Motley. Young Vic Company. London. 1947.*

Comme il vous plaira, *de Shakespeare. Mise en scène de Glen Byam Shaw. Décors de Motley. Young Vic Compagny. Londres. 1947.*

In so far as it is possible to say of someone sound asleep that he heralds and prepares his awakening, I can affirm without exaggerated optimism that the French theatre is about to awaken. Meanwhile it sleeps the sleep of the just, though how far its good conscience is justified we will consider later. It sleeps and dreams pleasant and sometimes exquisite dreams. From time to time it seeks a better position in which to doze, and snores with ease upon discovering some unrumpled corner of the sheet. I am conscious that here the metaphor should end, but cannot refrain from concluding that, if sleep is a sign of good health, a distinction must none the less be made between snoring and articulate speech, between conscious movement and involuntary reflex.

Scarcely a week has gone by during the last few years, in which I have not become acquainted with one or more young dramatists: but I regret to say that in a year I scarcely meet one who is awake—really awake, I mean, and not just sleeping with his eyes open. On the other hand I come across shoals of cultivated young writers, well pleased with their attainments, and who find in this facile or hardwon culture, tranquilly digested and often crowned with University honours, the perfect justification of their claim to be dramatists. I must add that these well informed and usually well mannered young gentlemen receive no mean encouragement and support from their elders, their contemporaries, and even from the public, when they have the good fortune to get their plays performed.

In fact, absence of curiosity, suspicion concerning all work of research, and deliberate hostility towards legitimate daring have grown apace in the last few years, until now these deplorable attitudes of mind have become the prerogative, not only of the traditional bourgeois whom the artists of all time have delighted to ridicule, but of the artists themselves, since we must consider as artists all these authors, producers and promoters of entertainment who are entirely responsible for the deep and peaceful sleep in which the public indulges.

The reasons for this immense lassitude and laziness are too various for analysis or enumeration here. But let us take just one of the more obvious clinical signs of this state of torpor, which allows the theatre the appearances of activity while in fact it is verging on coma. This sign is an exclusive cult of the classics, with all the intelligent refinements, the brilliant variations, and more or less consciously hypocritical satisfactions which it entails for both promoters and public.

I confess I do not know who is most frightened of the classics, the young dramatists, the producers, the critics or the public. But there is something about the respect all of them pay which resembles terror in its most paralysing form. I know many schoolmasters of sound intelligence, and many honest folk who have in their time been good pupils to these good masters, who rejoice in this state of affairs. It is rather as though they saw in it the revenge for some defeat they had gravely apprehended. I would rejoice with them, indeed I do rejoice with them, at seeing so many young companies grow up under the sign of Molière, at beholding so many experimental performances' of *Horace* and *Les Précieuses Ridicules,* and at following the more or less daring experiments regularly tried out by veteran actors and producers on *Tartuffe, le Misanthrope, Othello* and *Don Juan.* But I would rejoice far more, far more even than they, if these sane and agreeable performances were only the rewards and diversions earned by hard labour at the thankless but thrilling task of expressing what the classics have not already said, and what the public of our time is still waiting to hear though I must confess it waits with exemplary patience.

When it comes to assuring a fertile field for dramatic creation one thing is doubtless more dangerous than a cult of classics, and

que je ne fasse la connaissance d'un jeune auteur dramatique ou de deux. Or, j'ai peine à le dire, je ne rencontre pas chaque année un jeune auteur dramatique réveillé, je veux dire vraiment réveillé, et qui ne dorme pas seulement les yeux ouverts. Je croise, en revanche, des bans entiers de jeunes auteurs cultivés, contents de leur culture et voyant dans cette culture, paisiblement ou chèrement acquise, tranquillement digérée, sanctionnée souvent par des titres universitaires, la parfaite justification de l'état d'auteur dramatique qu'ils s'attribuent. Je dois dire aussi que ces hommes jeunes, instruits et généralement bien élevés reçoivent de leurs aînés, de leurs pairs et, lorsqu'ils ont la chance d'être joués, du public lui-même des encouragements et des adhésions non négligeables. En fait, l'incuriosité, la méfiance à l'égard de tout travail de recherche et l'hostilité de principe contre la légitime audace ont fait en quelques années de très notables progrès ; au point que ces attitudes blâmables de l'esprit sont maintenant l'apanage non point seulement du bourgeois traditionnel, tel que les artistes de tous les temps ont pris plaisir à le décrire pour le ridiculiser, mais de l'artiste lui-même, puisque ce sont des artistes que ces auteurs dramatiques, ces metteurs en scène, ces animateurs de spectacles, et qu'ils sont entièrement responsables du bon et paisible sommeil que connaît le public.

De cette grande fatigue, de cette paresse aussi, les raisons sont multiples ; aussi bien, ce ne sont pas ces raisons qu'il s'agit de dénombrer et d'analyser ici. Mettons qu'il s'agisse seulement de décrire l'un des signes cliniques les plus évidents de cet état d'engourdissement qui laisse au théâtre les apparences de l'activité, alors qu'il est dans un état assez proche du coma. Ce signe est le culte exclusif des classiques, avec ce qu'il comporte d'intelligents raffinements, de variations brillantes et de satisfactions plus ou moins consciemment hypocrites pour les meneurs de jeu et pour le public.

J'avoue que je ne sais qui « les classiques » intimident le plus en ce moment, des jeunes auteurs dramatiques, des metteurs en scène, du public ou des critiques dramatiques ; mais il y a dans l'expression du respect que les uns et les autres leur portent quelque chose qui ressemble à la terreur dans ce qu'elle a de plus paralysant. Je sais bien des professeurs, qui sont de bons esprits, et bien d'honnêtes gens qui furent bons élèves de ces bons professeurs, qui se réjouissent de cet état de choses, un peu comme s'ils y

Phot. John Vickers.

The Servant of Two Masters, *by Goldoni. Production by George Devine. Décor by Vivienne Kernot, Young Vic Company, London. 1949.*

Le Serviteur de Deux Maîtres, *de Goldoni. Mise en scène de George Devine. Décor de Vivienne Kernot. Young Vic Company, Londres, 1949.*

★

Phot. Bosio.

Harlequin, the Servant of Two Masters, *by Goldoni. Production by Giorgio Strehler. Décor by Ratto. Costumes by Colciaghi. Piccolo Teatro, Milan, 1952.*

Arlequin, Serviteur de Deux Maîtres, *de Goldoni. Mise en scène de Giorgio Strehler. Décor de Ratto. Costumes de Colciaghi. Piccolo Teatro, Milan, 1952.*

voyaient une revanche sur je ne sais quelle défaite qui les eût gravement menacés. Et je me réjouirais comme eux, je me réjouis comme eux, d'ailleurs, de voir naître tant de jeunes compagnies d'acteurs sous l'égide de Molière, d'assister à tant de « spectacles d'essai » qui présentent *Horace* et *les Précieuses ridicules,* de suivre les expériences plus ou moins audacieuses que metteurs en scène et acteurs chevronnés tentent régulièrement sur *Tartuffe* et sur *le Misanthrope,* sur *Othello* et sur *Don Juan* ; je me réjouirais beaucoup plus encore, et beaucoup mieux qu'eux, si ces saines et agréables entreprises étaient seulement les divertissements et les récompenses que mérite le travail pénible, ingrat, passionnant, qui consiste à exprimer ce que les classiques n'ont pas exprimé et qu'attend — sans impatience, je le reconnais — le public de notre temps.

Il est sans doute quelque chose de plus dangereux que le culte des classiques, lorsqu'il s'agit d'assurer à la création dramatique une liberté féconde, et c'est l'ignorance des classiques. Mais je suis tenté de croire que le fétichisme des classiques ne présente guère moins de dangers que leur méconnaissance. Quelle tentation il y

that is ignorance of them. But I tend to think that classical fetichism presents nearly as many dangers as neglect. For those who have little to say, or who lack courage to say it, how tempting it is to borrow the beautiful and endlessly hard-wearing mould of the classics! And how restful for the spectator to recognize in form and content the characters and thoughts, the psychology and morals which he has come to think eternal, because men of one time and one country did indeed, by the sacrifice of their life and strength, give them eternal form.

I was speaking just now of the young dramatists whom I meet either at first nights, or because they send me scripts, and of the conversation which ensues. It is through them that I have so often become conscious of the enormous burden presented by the classics (which term includes the Greeks and the greatest of the

a, pour qui a peu de choses à dire ou qui n'ose dire ce qu'il a à dire, dans l'emprunt de ce beau, de cet inusable moule classique ! Et quel repos il y a, pour l'auditeur, à reconnaître dans leur forme et dans leur fond ces personnages, ces pensées, cette morale et cette psychologie qu'il croit éternels parce que les hommes d'un temps et d'un pays leur ont donné — y sacrifiant naturellement leurs forces et leur vie — une forme effectivement éternelle.

Je parlais tout à l'heure de ces jeunes auteurs dramatiques dont je fais la connaissance, que ce soit à l'occasion d'une « générale » ou d'un manuscrit de pièce qu'ils m'envoient, et de la conversation qui s'ensuit. C'est par eux que je prends si souvent conscience du poids énorme que « les classiques » — ce terme englobe les Grecs, les grands Français et les grands Anglais — représentent pour un esprit jeune en un moment où rien ne l'encourage à prendre conscience de soi-même, où tout le dirige vers une imitation

French and English) for a young mind at a time when nothing encourages him to take stock of himself, but everything urges him towards mean and sterile imitation and submission. Instead of being the great examples, the marvellous masters of boldness and energy which they are in reality, the classics are in the course of becoming—and this is not new in our history—obstacles and stereotyped models, rather like those busts of Homer which drawing masters rely on to waken youthful sensibilities to a taste for the plastic arts. All the year round these young authors compel me to read, or listen to, new versions of *Antigone, Alcestis* and *Don Juan, Hamlet* or the *Cid*. In truth, because they have breeding, they want, like Sophocles, Euripides and Molière, like Shakespeare and Corneille, to speak of duty and its cost, of conjugal love, of the will to power, of the sacrifices demanded by honour, and the anxiety of enquiring if one is, and who one is. But they never, or scarcely ever, have that contempt for modesty, that magnificent insolence characteristic of all the great men they claim to follow with such spiritless humility, and which consists in feeling oneself, and confessing oneself, to be the tragic hero of ones time.

I must admit that in this they get small encouragement, partly because their elders, after observing once and for all a dearth of contemporary dramatists, have taken refuge in most honourable ancestor worship—and partly because what is presented to them under the omnibus label of "engaged literature" offers nothing but samples of narrow partisan writing, for the most part devoid of spontaneity or any real generosity.

The worst of it (and this makes me think the slumbers described above are likely to last some time) is that the classics are admirably and most intelligently served. The Comédie-Française, who here

et une soumission stériles et sans grandeur. Au lieu d'être les grands exemples, les merveilleux professeurs d'énergie et d'audace qu'ils sont en vérité, les classiques sont en train — et ce n'est pas nouveau dans notre histoire — de devenir des obstacles, des modèles figés, quelque chose comme ces « bustes d'Homère » par lesquels les professeurs de dessin tentent d'éveiller le goût des arts plastiques chez de jeunes sensibilités. Ils me font entendre ou lire, ces jeunes auteurs, et tout au long de l'année, des Antigone, des Alceste, des Don Juan, des Cid et des Hamlet. En fait, comme Sophocle, comme Euripide, comme Molière, comme Corneille et comme Shakespeare, ils ont envie, parce qu'ils sont bien nés, de parler du devoir et de ce qu'il coûte, de l'amour conjugal, de la volonté de conquête, des sacrifices qu'exige l'honneur et de l'angoisse qu'il y a à se demander qui l'on est et si l'on est. Mais ils n'ont jamais — presque jamais — ce manque de pudeur, cette insolence magnifique qui fut celle de tous les grands hommes dont ils se réclament avec tant de paresseuse humilité, et qui consiste à se sentir soi-même, à s'avouer soi-même héros tragique de son temps.

Et je dois dire qu'à cela ils se sentent fort peu encouragés. D'une part, parce que leurs aînés immédiats, ayant une fois pour toutes déclaré que nous souffrons d'une crise d'auteurs dramatiques, se réfugient dans le très honorable culte des ancêtres, d'autre part, parce que ce qu'on leur présente sous le nom passe-partout de « littérature engagée » ne leur offre que des exemples de littérature étriquée, partisane, privée le plus souvent de spontanéité et de générosité vraie.

Le plus grave, et ce qui me fait penser que le sommeil heureux que je décrivais au début de ces notes risque de se prolonger quelque peu, c'est d'abord que les classiques sont admirablement et fort intelligemment servis. De la Comédie-Française — qui est là dans son rôle exact — jusqu'à Jean Vilar, de la Compagnie

Marlowe's Dr. Faustus. *Production by Jean Le Poulain. Théâtre de l'Œuvre, Paris. 1950.*

La Tragique Histoire du docteur Faust, *de Marlowe. Mise en scène de Jean Le Poulain. Théâtre de l'Œuvre, Paris. 1950*

Phot. Bernand.

Phot. Sturlason.

The Comedy of Errors, *by Shakespeare. Production by Sam Besekow. Décor by Guy Krohg. Studioteatret, Oslo. 1947.*

La Comédie des erreurs, *de Shakespeare. Mise en scène de Sam Besekow. Décor de Guy Krohg. Sudioteatret. Oslo. 1947.*

fulfils its precise function, Jean Vilar, the Jean-Louis Barrault Company and the provincial Dramatic Centres all furnish a varied and sustained effort which makes the eternal youth of the classics blaze forth. I should like this better if so much care, such near perfection, and so comprehensive a welcome on the part of a very vast public did not convey the impression that all is well with the theatre, that everything is going better and better because the *Cid* has just been performed five hundred times on end, and the ravishing décor of *L'Ecole des Femmes* applauded all over Europe.

This great vogue of the classics, and the intellectual ease which it engenders are not causes, far from it, but they are unmistakable signs of defective vitality in our theatre. They may also be viewed, however, as the possible point of departure for a renascence. For this the best of our young dramatists would have to make obvious material and moral sacrifices of a harsh and lasting nature. But if these sacrifices are not to be made in vain, everyone in any way responsible for matters of dramatic art must be closely associated with them.

It would be well if directors producers, authors, actors and even—why not?—critics were bravely to renounce considering historical drama as a museum to which they convoke the public. It would be well if they were to set their pride and ambition on something more than the skilful display of admirable museum pieces, if they were to forgo the agreeable and flattering function of erudite antiquarians doing the honours of their collection. They should consent to open their museum on Thursdays and Sundays only, and on other days of the week be content to work at making new and live exhibits, which would no doubt seem strange but of which they could teach the uses to the men of their time—for, without saying so or even being clearly conscious of the fact, these men have a deep craving for new things.

Jean-Louis Barrault jusqu'aux centres dramatiques de province, un effort se poursuit, varié, tenace, et qui fait éclater l'éternelle jeunesse des classiques. De quoi je me louerais plutôt si tant de soins et la perfection approchée de si près et l'accueil compréhensif d'un très vaste public ne donnaient aux uns et aux autres, aux animateurs comme aux spectateurs, l'impression que tout va bien dans le théâtre, et de mieux en mieux, parce que *le Cid* vient d'être joué cinq cents fois de suite et que l'Europe entière a applaudi le ravissant décor de *l'Ecole des Femmes*.

Non cause, loin de là, mais signe non équivoque d'un manque de vitalité de notre théâtre, cette grande vogue des classiques et le confort intellectuel qu'elle procure peuvent aussi être considérés comme un point de départ possible pour une renaissance. Pour aider à cette renaissance il faudrait sans doute, de la part des meilleurs d'entre nos jeunes auteurs dramatiques, l'acceptation de sacrifices matériels et moraux évidents, et cruels, et longs ; mais pour que ces sacrifices ne soient pas vains il faut sans doute aussi que s'y associent étroitement tous ceux qui, à quelque titre que ce soit, prennent des responsabilités en matière d'art dramatique. Il ne serait pas inutile que metteurs en scène, auteurs, acteurs, directeurs, et — pourquoi pas ? — critiques renonçassent courageusement à considérer l'histoire de l'art dramatique comme un musée à la visite duquel ils convient le public ; il serait bon qu'ils missent leur gloire et dirigeassent leurs ambitions ailleurs que dans l'heureuse présentation de beaux et respectables objets de musée. Il leur faudrait renoncer au rôle agréable et flatteur d'antiquaires érudits faisant les honneurs de leurs collections. Il faudrait qu'ils consentissent à n'ouvrir leur musée que les jeudis et les dimanches et qu'ils voulussent bien travailler tous les autres jours de la semaine à créer des objets neufs, vivants, surprenants sans doute, mais dont ils apprendraient à se servir aux hommes de leur temps, parce que, sans qu'ils le disent, sans qu'ils le sachent clairement, ces hommes ont un besoin profond d'objets neufs.

JACQUES LEMARCHAND

REALISM AND POETRY IN NEW AMERICAN PLAYWRITING

RÉALISME ET POÉSIE CHEZ LES JEUNES DRAMATURGES AMÉRICAINS

JOHN GASSNER

LIKE every other national theatre, the American stage ultimately tests the state of its health and the promise of its future by the calibre of the new playwrights it produces. It is fortunate therefore that several of the playwrights who have emerged since 1945 have contributed outstanding work, and that two of the new-comers, Tennessee Williams and Arthur Miller, have already attained international reputations.

Tennessee Williams, who, was born in the South in 1914 and was christened Thomas Lanier after the celebrated Southern poet, made a profound impression with his memory-play *The Glass Menagerie* in the spring of 1945. Although he had been writing poems, stories, and plays ever since boyhood and later received two substantial awards for his talent, he had waited many years for his first stage production on Broadway. His early one-act plays, which had begun to attract attention in theatrical circles by 1939, remained unproduced. His first full-length play to receive a production, *Battle of Angels,* had been withdrawn by the Theatre Guild in 1940 after a disastrous trial period in Boston. He had supported himself working in the warehouse of a shoe-factory during an interruption in his schooling, operating a teletype machine for engineers in the South after graduation from the University of Iowa, giving recitations as a waiter in an avant-garde restaurant in New York's Greenwich Village, and serving as an apprentice-writer in a Hollywood studio. When *The Glass Menagerie* established him as the American theatre's most promising new playwright Williams was no longer an unseasoned candidate for literary success.

COMME dans tous les autres pays, c'est par la qualité de ses jeunes auteurs dramatiques que le théâtre américain fournit, en dernière analyse, ses preuves de vitalité et d'avenir. Il est donc heureux que parmi les auteurs qui sont apparus depuis 1945, plusieurs aient donné des œuvres remarquables et que deux d'entre eux — Tennessee Williams et Arthur Miller — aient acquis déjà une renommée internationale.

Né en 1914 dans le Sud et baptisé Thomas Lanier en souvenir du célèbre poète sudiste, Tennessee Williams fit une profonde impression, au printemps de 1945, avec une pièce autobiographique: *The Glass Menagerie* (La Ménagerie de Verre). Bien qu'il eût écrit des poèmes, des contes et des pièces dès son adolescence, bien que son talent lui eût valu deux prix appréciables, il dut attendre des années pour être joué à Broadway. Ses premières œuvres (des pièces en un acte) avaient commencé d'attirer sur lui, vers 1939, l'attention des gens de théâtre, mais elles n'avaient jamais été jouées. Parmi ses pièces de grand format, c'est *Battle of Angels* (Combat des Anges) qui fut montée la première en 1940. Mais après un essai désastreux à Boston, le Theatre Guild dut la retirer. Entre temps, Tennessee Williams interrompt ses études pour travailler dans une fabrique de chaussures, puis après avoir obtenu son diplôme à l'Université d'Iowa, il passe dans une entreprise de construction dans les Etats du Sud ; ensuite, il fait des récitations dans un restaurant d'avant-garde où il sert comme garçon, à Greenwich Village (New York), pour entrer enfin dans un studio de Hollywood comme apprenti scénariste. Williams était donc déjà

Arthur Miller's first success. The social realism of All my Sons. *Syracuse University.*

Premier succès d'Arthur Miller. Le réalisme social de Tous mes Fils. *Université de Syracuse.*

Phot. Chaput.

Tennessee Williams' first success. The poetic symbolism of The Glass Menagerie. *New York, 1945.*

Premier succès de Tennessee Williams. Le symbolisme poétique de La Ménagerie de Verre. *New York, 1945.*

Phot. Eileen Darby.

A Streetcar named Desire, *by Tennessee Williams. Production by Elia Kazan. Décor and lighting by Mielziner. New York, 1947.*

Un Tramway nommé Désir, *de Tennessee Williams. Mise en scène d'Elia Kazan. Décor et lumières de Mielziner. New York, 1947.*

★

Phot. Teigen.

P. Raheny's décor for A Streetcar named Desire, *by Tennessee Williams. Production by Gerda Ring. National Theatre, Oslo, 1949.*

Décor de P. Raheny pour Un Tramway nommé Désir, *de Tennessee Williams. Mise en scène de Gerda Ring. Théâtre National, Oslo, 1949.*

★ ★

Born two years after Williams, in New York City, Arthur Miller achieved importance in our theatre almost exactly two years after the production of *The Glass Menagerie*. He, too, had been considered promising for many years before actually established himself as a playwright. He had sustained himself by writing radioplays, clerking, working as a steamfitter in the Brooklyn Navy Yard during the war, and later gathering information for the Ernie Pyle war-film *The Story of G. I. Joe*. In 1944, he did have a play, *The Man who had all the Luck*, produced on Broadway, but it expired after a short run. It is a curious fact that Miller, whose talent belongs primarily to the theatre, established himself as a novelist before becoming widely known as a dramatist. He won acclaim in 1945 with the publication of a trenchant novel about anti-semitism, *Focus*. Miller did not make an impression on our playgoing public until January 1947, when he stirred Broadway with the taut dramaturgy and social passion of *All my Sons*.

Within two years, then, the two young writers were equally in the limelight, and before long it was difficult to determine who was the more important of the two. Williams, after giving the theatre in 1946 an only moderately interesting dramatization of a story by D. H. Lawrence, *You touched me*, proceeded to overwhelm Broadway again with *A Streetcar named Desire*, which opened in New York on December 3, 1947. And Miller made an equally strong, if not actually stronger, impression with *Death of a Salesman* fifteen months later. The two pieces found large and enthusiastic audiences, and are currently reaching an even larger public in generally faithful film versions. Miller followed *Death*

mûr pour le succès lorsque *La Ménagerie de Verre* fit de lui la plus solide « promesse » de la scène américaine.

De deux ans son cadet, né à New York, Arthur Miller voit son tour venir presque exactement deux ans après la création de *La Ménagerie de Verre*. Lui aussi passe pour un « espoir » pendant plusieurs années avant de s'imposer réellement comme auteur dramatique. Il a gagné sa vie tour à tour en écrivant des jeux radiophoniques, en travaillant comme commis et, pendant la guerre, comme monteur de chaudières aux chantiers navals de Brooklyn ; plus tard, il recueille la documentation pour le film de guerre d'Ernie Pyle : *The Story of G. I. Joe*. En 1944, il réussit à faire accepter par Broadway une de ses pièces : *The Man who had all the Luck* (L'Homme qui avait toutes les chances), mais elle disparaît de l'affiche après une brève carrière. Il est intéressant de noter cependant que Miller, homme de théâtre avant tout, s'était imposé comme écrivain avant d'être connu du grand public comme dramaturge : en 1945, il avait obtenu un succès retentissant avec un roman très dur sur l'antisémitisme : *Focus*. En janvier 1947, enfin, Miller attire sur lui l'attention des amateurs de théâtre en bouleversant Broadway par l'intensité dramatique et l'accent social passionné de *All my Sons* (Tous mes Fils).

Il devint bientôt difficile de dire lequel des deux jeunes auteurs était le plus important. Après une transposition dramatique — d'un intérêt mitigé — d'un conte de D. H. Lawrence : *You touched me* (Vous m'avez touché), jouée en 1946, Williams abasourdit à nouveau Broadway avec *A Streetcar named Desire* (Un Tramway nommé Désir), créé à New York le 3 décembre 1947. Quinze mois plus tard, Miller en faisait autant — si pas davantage — avec *Death of a Salesman* (Mort d'un Commis Voyageur). Non contentes d'enthousiasmer le grand public, les deux pièces ont atteint une audience plus large encore grâce à des versions filmées, en général assez fidèles. Après *La Mort d'un Commis Voyageur*, Miller a écrit une remarquable transposition d'*Un Ennemi du Peuple* ; moins divertissante et plus mélodramatique que l'œuvre originale d'Ibsen, elle n'a pas eu de succès. Pour la présente saison théâtrale, Broadway annonce une nouvelle pièce de lui. De son côté, Williams, qui écrit de source, nous a donné *Summer and Smoke* (Eté et Fumée) en 1948 et *The Rose Tattoo* (La Rose tatouée) en 1951. La première — qui rappelait à certains égards *Un Tramway nommé Désir* — a d'abord échoué. Reprise ensuite sur une petite scène, elle est devenue la pièce la plus acclamée de la dernière saison newyorkaise. *La Rose tatouée*, avec ses personnages typiques, a tenu pendant toute une saison.

Ces jeunes gens — le jeune homme du Nord et le jeune homme du Sud — présentent, en fait, à eux deux, un complet échantillon des tendances de l'art dramatique contemporain. Miller est le porte-drapeau du réalisme social, caractéristique de toute une partie de la littérature théâtrale depuis Ibsen ; Williams représente un effort de dépassement du réalisme, qui trouve son point de départ en Europe avec la réaction néo-romantique et symboliste contre le naturalisme. La prose de Miller est sobre et puissante ; celle de Williams, musicale, poétique et chargée d'images. Miller incarne

of a Salesman with an exciting but unsuccessful version of *An Enemy of the People,* less comic and more melodramatic than the original Ibsen work. He expects to have a new play on Broadway during the new theatrical season. Williams, who writes fluently and rapidly, gave us *Summer and Smoke* in 1948 and *The Rose Tattoo* in 1951. The former, which resembled *A Streetcar Named Desire* in some respects, was a failure when first produced but became the most acclaimed production of the past New York season when staged in a small arena theatre. *The Rose Tattoo,* a folk-comedy, ran an entire season.

Between them, the young man from the North and the young man from the South have virtually encompassed the complete range of modern dramatic art and style. Miller represents the social realism that has distinguished a large percentage of modern playwriting since Ibsen's middle period ; Williams, the effort to transcend realism that started in Europe with the neo-romantic and symbolist reaction to Naturalism. Miller employs lean and forceful colloquial prose; Williams writes musically, poetically, and imagistically. Miller exemplifies the theatre of the common man and of more or less collective issues; Williams, the avant-garde theatre of subjectivity and sensibility.

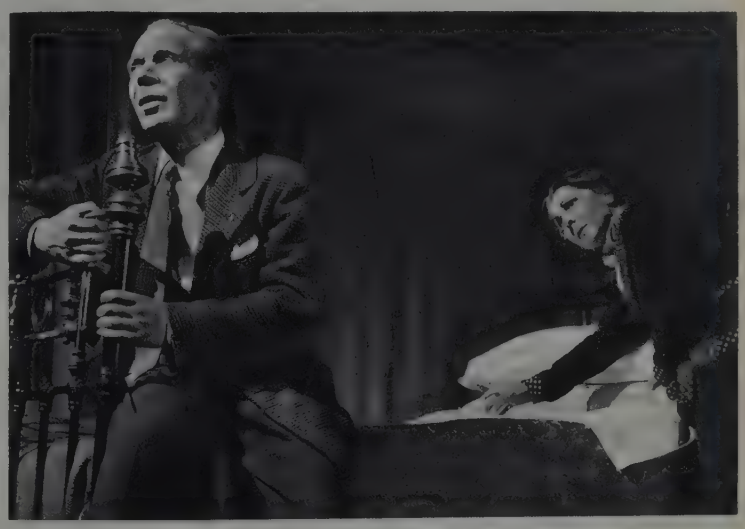
Miller, whose descent from Ibsen can be clearly traced, is essentially a moralist, or, as the stage director Harold Clurman called him, a dispenser of moral jurisprudence. A conflict between self-interest and social responsability is represented in *All my Sons* in tense scenes uncovering hidden guilt and bringing inevitable retribution. The war-profiteer Joe Keller, who caused the death of a number of aviators by supplying them with defective airplane parts, is a "little man" rather than a stereotyped capitalistic villain, and he justifies his conduct on the grounds that he was preserving his small business for his sons. But the crime is exposed by Keller's own son, and the malefactor, stripped of his sentimental defenses, kills himself. The categorical imperative operates here in a manner that recalls the relentless dramaturgy of the Scandinavian master. Narrow practicality is morally bankrupt and has criminal consequences in the case of Miller's "Consul Bernick", Joe Keller. The latter's paternal love and devotion to his family's welfare are exposed as disguised manifestations of egotism; since he endeavored to secure his sons' interests at the expense of other men's sons. Miller wages war against "Gyntism", whatever its form or its self-justification.

Miller's slighting reference to his "well-made play" as a conventional exercise should not mislead us into believing that *All my Sons* is completely atypical of his dramatic method. In essential matters, he followed the same course of demonstrating his social philosophy closely and pertinaciously when he wrote *Death of a Salesman.* He moved the dramatic action freely from one stage area to the other without making any attempt to set the scene realistically. He combined the realistic technique with the expressionistic, weaving a complex pattern of present and past events, of immediate tensions and recollected crises. But he rooted his imaginatively conceived scenes in common reality; the characters and background were always recognizably middle-class. The

le théâtre de l'homme de la rue et des problèmes sociaux ; Williams, le théâtre d'avant-garde, nourri d'individualisme et de sensibilité.

Miller, dont il est facile d'apercevoir les attaches avec Ibsen, est avant tout un moraliste ou, comme le metteur en scène Harold Clurman l'a déclaré, un dispensateur de jurisprudence morale. *Tous mes Fils* est un conflit entre l'égocentrisme et le devoir social, au cours duquel les fautes cachées sont mises à jour et où le châtiment arrive, inéluctable. Un profiteur de guerre, Joe Keller, qui a sur la conscience la mort de nombreux aviateurs pour avoir livré du matériel défectueux, est plutôt un « pauvre type » que le requin capitaliste de tradition. Il justifie sa conduite en alléguant qu'il voulait maintenir son affaire en activité pour ses enfants. Mais le forfait est démasqué par son propre fils, et le père criminel, privé de sa justification sentimentale, se suicide. L'impératif catégorique tel qu'il est mis ici en œuvre rappelle l'intensité dramatique du maître scandinave. Le sens pratique étroit de Joe Keller, ce « consul Bernick » de Miller, aboutit à la faillite morale et au crime. Son amour paternel et son souci du bien-être familial se présentent comme des manifestations déguisées d'égoïsme, puisqu'il voulait assurer l'avenir de ses enfants aux dépens des enfants des autres.

Le peu de cas que Miller fait de cette pièce si « bien faite », qu'il qualifie d'exercice de style, ne doit pas nous égarer jusqu'à croire que *Tous mes Fils* n'est point caractéristique de sa méthode dramatique. Pour l'essentiel, il use du même procédé serré de démonstration sociale en écrivant *La Mort d'un Commis*



The Death of a Salesman, *by Arthur Miller. Production by Agustin Siré. Experimental Theatre of Santiago University, Chile. 1949.*

La Mort d'un Commis Voyageur, *d'Arthur Miller. Mise en scène d'Agustin Siré. Théâtre Expérimental de l'Université de Santiago. Chili, 1949.*

★

Mario Vanarelli's décor for The Death of a Salesman. *National Theatre of Buenos-Aires, Argentina.*

Décor de Mario Vanarelli pour La Mort d'un Commis Voyageur. *Théâtre National de Buenos-Aires, Argentine.*

Phot. Pix.

Tennessee Williams' realism and symbolism. The Rose Tattoo. *Production by Daniel Mann. Décor by Boris Aronson. 1951.*
Réalisme et symbolisme de Tennessee Williams. La Rose tatouée. *Mise en scène de Daniel Mann. Décor de Boris Aronson, 1951*

composition of the play held present and past events in a vice of dramatic logic as a misguided man, bitterly disappointed in his life and in his hopes for a favorite son, moved from despair to suicide within twenty-four hours. The man's memories and hallucinations moved erratically over time and space, but they were tied tightly together by his immediate tensions and conflicts.

There was, it is true, no "well-made play" kind of intrigue or crime-detection in this chronicle of Willy Loman, the mentally distressed sixty-years-old salesman whose life and errors are weighed in the balance of fate. All the discoveries in this drama are essentially self-discoveries by Willy Loman and the son he miseducated. Yet the play was charged with suspense, since Miller was trying a man for his faults and follies. The fact that Willy Loman shared these with a great many ordinary men, a fact that gave *Death of a Salesman* a good deal of its meaning, was not allowed to exempt him from judgment. Miller scrupulously prepared a trap for his main character, and the trap was nothing less than Willy's entire misspent life of hollow success-workship, false values, and chronic inability to face the truth. Ignoring the importance of integrity and achievement, Willy naively thought that popularity gained by windy charm constitued a successful way of life. He acted on this belief, blustered about it, and indoctrinated his children with it. But the verdict of reality is ultimately against this deluded man, and Miller, accepting this verdict as essentially just, renders it strictly. The hour of reckoning arrives inexorably in this drama. "Gyntism" is exposed and punished in *Death of a Salesman* even more relentlessly than in *All my Sons,*

Voyageur. Néanmoins, ici, il transporte l'action dramatique d'un endroit du plateau à un autre, sans aucun souci du réalisme du décor. Il use de moyens réalistes et expressionnistes à la fois, mêle de façon subtile le passé et le présent, les crises actuelles au souvenir des crises antérieures. Mais les scènes nées de son imagination plongent cependant leurs racines dans la réalité quotidienne; on ne s'y trompe pas : ses personnages et leur milieu appartiennent à la petite bourgeoisie. La structure de la pièce maintient dans l'étau de la logique dramatique le passé et le présent de cet homme égaré, cruellement déçu par la vie et dans les espoirs qu'il avait fondés sur son fils préféré. En l'espace de vingt-quatre heures, il accomplit le chemin qui va du désespoir au suicide. Ses souvenirs et ses hallucinations erratiques ne s'embarrassent ni du temps ni de l'espace, mais ce sont ses problèmes présents qui les relient entre eux et en font un tout homogène.

Bien sûr, pas d'intrigue ou de recherche policière, au sens de la pièce bien faite, dans cette chronique de Willy Loman, commis voyageur sexagénaire en pleine détresse spirituelle, et dont la vie et les erreurs sont jetées sur la balance du destin. La seule découverte, dans le drame, c'est la découverte de soi-même par Willy Loman et par son fils, qu'il a si mal élevé. Pourtant la pièce nous tient en haleine : c'est que Miller y fait le procès d'un homme dans ses erreurs et ses folies. Que Willy Loman partage celles-ci avec pas mal d'hommes de la rue — ce qui a donné à *La Mort d'un Commis Voyageur* une grande part de son importance — ne lui épargne nullement d'être jugé. Miller établit soigneusement un

in spite of Miller's great compassion for a broken man who had never intended to harm anyone.

Miller has been generally applauded for the balance he maintained between pity and justice. The only question that has been seriously raised is whether his misguided salesman is worthy of tragic treatment. It is not possible to discuss this complicated subject without embarking on a lengthy argument. I can only report that Miller defined his play as the tragedy of a common man rather than of an exceptional hero. He intended to affirm the tragic dignity of an "average" man's refusal to relinquish his ideal of himself as an indispensable and admired person, an independent individual, and the father of a son who has a bright future. Miller's ordinary here is extraordinary in the passionate manner in which he lives and dies for his dream. Whether or not *Death of a Salesman* entirely sustains itself as a tragedy, it expresses a sympathetic and heroic view of common life inherent in American democratic convictions.

Williams, too, is constantly concerned with the dream-mechanisms of unfortunate characters who try to create and preserve ideal images of themselves. Like Miller, he regards their delusions with compassionate interest as pathetic defenses against the frustration or shipwreck of their lives. In fact, he is able to create a tracery of fantasy with much greater subtlety and grace than Miller. His penetrating portraits of delicately bred women who cannot face reality are masterly. Unlike Miller, however, Williams exposes the psychologically rather than socially relevant facts of each situation. This is the case even in *The Glass Menagerie,* in which an important factor is the economic distress of a family during the depression period. No particular affirmation or hope rules Williams' plays, although he is a tender chronicler of failure. He has not expressed any other comprehensive view of life than a belief in the power of the libido to both animate and destroy men and women. In this respect, Williams reveals his kingship to D. H. Lawrence, whom he has admired to the point of imitation. Only in *The Glass Menagerie* among the full-length plays does sex play a secondary part.

Playwrights in America tend to be factual, if not indeed literal, in presenting situations, and this inclination is both a defect and a merit of their work. Williams describes the eruptions of the sexual instinct whith the power of a naturalist, and the workings of the disturbed mind with the clinical objectivity of a psychologist. Like many other contemporary writers, he makes much use of the observations of psychopathology and psychoanalysis, and his study of mental aberration in the case of Blanche Du Bois, the heroine of *A Streetcar,* was remarkable. The naturalism with which he treated erotic behavior bordered, indeed, on sensationalism, and the author's clinical approach reduced the potential universality and tragic significance of the work.

Nevertheless, Williams thinks and creates as a poet. He makes much use of atmosphere and nuance, and he employs music expressively in his plays. He favors the use of symbols, such as the civic statue of "Eternity" which symbolizes the heroine's virginal idealism or "soulfulness" in *Summer and Smoke.* It is at the foot of this statue that she ultimately renounces her purity. A skeleton or anatomy in her lover's office (he is a young physician) contrasts "body"—that is, his physical desire for her—with "soul", or her revulsion against sex before she gives herself to a traveling salesman at the end of the play. In *A Streetcar,* Blanche Du Bois, the former belle of a Southern plantation who sank to prostitution, has a mania for covering electric bulbs with colored lampshades; this habit symbolizes her pattern of self-delusion, her desire to soften reality. The lame and morbidly shy Laura of *The Glass Menagerie* collects glass figurines and occupies herself with them. They represent her own fragile girlhood. When her little glass unicorn, in falling to the ground, loses the horn that made it unique the event symbolizes Laura's desire to become a normal

traquenard pour son héros, et ce traquenard n'est rien moins que la vie tout entière de Willy, vie mal employée, faite de succès dérisoires, de fausses valeurs et d'une incapacité chronique à regarder la vérité en face. Dédaigneux des aboutissements, Willy a toujours cru naïvement que la popularité que lui avait value sa faconde ampoulée lui assurait le succès. Il se fonde là-dessus, fanfaronne et convertit ses enfants à cette conception de la vie. Mais, en fin de compte, la réalité se venge de cet homme qui se paie de mots, et Miller, estimant le verdict justifié, le rend sans faiblesse. L'heure du règlement des comptes sonne, inexorable, malgré la profonde compassion de Miller pour l'homme brisé qui n'avait jamais fait de mal à personne.

On a loué généralement Miller pour le juste équilibre qu'il a su garder entre la pitié et la justice. Une seule objection a été formulée : son commis voyageur fourvoyé mérite-t-il l'ampleur tragique de la pièce ? Cette question peut être discutée à l'infini. Signalons seulement que Miller a défini sa pièce : la tragédie d'un « homme comme les autres » plutôt que celle d'un être exceptionnel. Il a voulu affirmer la dignité tragique de cet homme moyen qui se refuse à abandonner l'idée qu'il s'est faite de lui-même — l'idée d'un homme indispensable et admiré, d'un individu indépendant, dont le fils aura une brillante carrière. Ce personnage si ordinaire est extraordinaire dans sa manière passionnée de vivre et de mourir pour son rêve. Que *La Mort d'un Commis Voyageur* se justifie entièrement ou non comme tragédie, elle présente un aspect héroïque de la vie quotidienne, selon les convictions démocratiques américaines.

Williams, lui aussi, s'attache aux mécanismes du rêve chez ces infortunés qui s'efforcent de préserver une image idéale d'eux-mêmes. Tout comme Miller, il considère leurs illusions comme de pathétiques défenses contre les frustrations ou l'échec de leur vie. En vérité, il joue de la fantaisie avec bien plus de subtilité et de

Tennessee Williams' realism and symbolism. Summer and Smoke. *Production by Margo Jones. Décors and lighting by Mielziner. 1948.*

Réalisme et symbolisme de Tennessee Williams. Été et Fumée. *Mise en scène de Margo Jones. Décors et lumières de Mielziner, 1948.*

young woman. Williams, who admires avant-garde poetry, even strains for symbolism in some instances as in the case of a psychosomatically produced tattoo on a woman's breast in *The Rose Tattoo*. His plays might well have dissolved into ambiguity or into symbolist mist if his talent for objective observation and characterization had been less powerful.

Miller and Williams have acquired three gifted colleagues in recent years. One of these is Williams Inge, a young writer from the Mid-Western states, whose *Come Back, Little Sheba*, produced in 1950, presented the stalemate of a sensitive alcoholic and his love-starved wife. Mr. Inge's authentic dialogue, economy of means, and ability to make uncommonly revealing drama out of common life have inspired high hopes for him. Mr. Inge was an admirer of Williams' early work. The other two recruits, Truman Capote and Carson McCullers, are Southerners. They received encouragement from Williams and, like him, they present Southern backgrounds in their plays. Both first attained prominence as novelists, and their respective plays, *The Grass Harp* and *The Member of the Wedding*, were dramatizations of their own work. But the dramatizations were made by themselves and revealed talent for the theatre. *The Grass Harp*, produced last spring, had undeniable inadequacies and was a financial failure. But this drama about some of life's innocents who upset the conventions by trying to live in a tree possessed unusual delicacy and poetic feeling. *The Member of the Wedding*, produced in 1950, was an even more delicately conceived play and was entirely successful. Instead of making a young girl's adolescence the springboard for a conventional plot, Mrs. McCullers gave us a sensitive study of the awkward age of growing out of childhood and groping toward womanhood. Her play became a little drama of life itself—of life's irrational course (in the fate of a little playmate who dies of meningitis), of vague hopes and keenly felt disappointments, and of the essential loneliness of children and adults.

A term that may be used in trying to define a trend in new American playwriting is "poetry of theatre". By this I mean a tendency on the part of the writers to use the dramatic medium sensitively and imaginatively without relinquishing their hold on common reality. This style of playwriting, which may also be called "poetic realism", is present even in *Come Back, Little Sheba*, in which the author deals with commonplace characters and facts.

grâce que Miller. Ses portraits pénétrants des femmes raffinées, incapables d'affronter la réalité, sont tracés de main de maître. Mais, à la différence de Miller, Williams met en valeur le caractère psychologique plutôt que social de chaque situation. Il en va même ainsi dans *La Ménagerie de Verre*, où la détresse matérielle d'une famille, pendant la crise économique, est cependant un facteur important. Aucun principe particulier, aucun espoir ne mène les œuvres de Williams, délicat chroniqueur des faillites. Ses vues sur la vie se résument uniquement à la libido, qui, selon lui, a le pouvoir tantôt d'animer, tantôt de détruire les êtres humains. A cet égard, Williams accuse sa parenté avec D. H. Lawrence, qu'il admire au point de l'avoir imité. *La Ménagerie de Verre* est la seule parmi ses pièces de grand format où le sexe joue un rôle secondaire.

Les auteurs dramatiques ont tendance, aux Etats-Unis, à aller au fait, à donner une représentation « littérale » des situations ; c'est leur défaut et leur qualité. Williams décrit les explosions du désir sexuel avec la puissance d'un naturaliste et les démarches d'un cerveau malade avec l'objectivité clinique d'un psychologue. Comme beaucoup d'auteurs contemporains, il fait grand cas de la psychopathologie et de la psychanalyse. Dans Blanche du Bois, l'héroïne du *Tramway*, il réussit une remarquable étude de l'aberration mentale, encore que l'examen naturaliste de l'érotisme frise vraiment la « sensation » et que ces manières de clinicien nuisent à l'universalité et au tragique de l'œuvre.

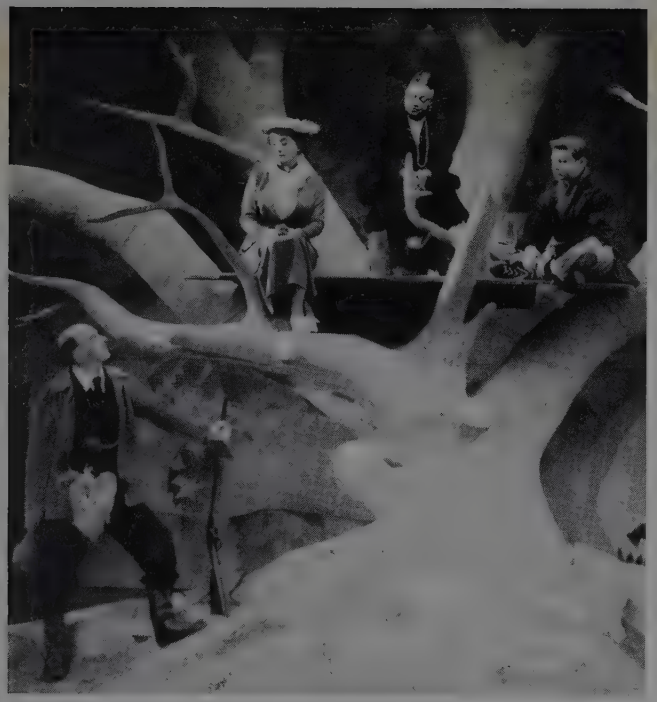
Malgré tout, Williams pense et crée en poète. Il use beaucoup de la nuance, de l'atmosphère, et il emploie la musique avec habileté. Il affectionne les symboles, telle cette statue de l'Eternité qui donne corps à l'idéalisme virginal de l'héroïne d'*Eté et Fumée*. C'est au pied de cette statue qu'elle renonce finalement à sa pureté. Le squelette dans le cabinet de son soupirant (c'est un jeune médecin) représente le « corps » — le désir physique qu'il éprouve pour elle — par opposition avec l' « âme » — ou sa répulsion devant le sexe avant que, à la fin de la pièce, elle s'abandonne à un voyageur. Dans le *Tramway*, Blanche Du Bois, ancienne élégante d'une plantation du Sud, dégringolée jusqu'à la prostitution, a la manie de couvrir les ampoules électriques d'abat-jour coloriés, et cette habitude symbolise son besoin de se leurrer et d'estomper la réalité. Laura, l'infirme de *La Ménagerie de Verre*, collectionne des objets en verre qui symbolisent sa propre adolescence fragile. Lorsque sa licorne, en tombant, perd la corne qui la faisait différente des autres, cet événement traduit le désir de Laura de devenir une jeune femme normale. Williams, qui aime la poésie d'avant-garde, force parfois le symbolisme comme dans ce phénomène physiologique de l'apparition de la rose tatouée sur la poitrine de l'héroïne dans *La Rose tatouée*. N'était sa puissance d'observation objective et sa maîtrise des caractères, son œuvre aurait fort bien pu se perdre dans l'ambiguïté et le brouillard des symboles.

Trois compagnons doués sont venus se joindre ces derniers temps à Miller et à Williams. L'un d'eux est Williams Inge, jeune écrivain du Middle-West, dont *Come Back, Little Sheba*, créée en 1950, montre l'impasse où sont engagés un ivrogne au cœur sensible et son épouse affamée d'amour. L'authenticité du dialogue,

Come Back, Little Sheba, *by William Inge. Production by Daniel Mann. Décor and lighting by Howard Bay. Theatre Guild, New York 1950.*

Come Back, Little Sheba, *de William Inge. Mise en scène de Daniel Mann. Décor et lumières de Howard Bay. Theatre Guild, New York, 1950.*

Phot. Vandamm.



The Grass Harp, *by Truman Capote. Production by Robert Lewis. Décors and costumes by Cecil Beaton. Music by Virgil Thomson. New York, 1952.*

The Grass Harp, *de Truman Capote. Mise en scène de Robert Lewis. Décors et costumes de Cecil Beaton. Musique de Virgil Thomson. New York, 1952.*

In Inge's drama the poetic component was an atmosphere of uneasy quiescence before and after the explosive second act in which the alcoholic man became violent.

Atmosphere was the very essence of Mrs. McCullers' *The Member of the Wedding,* where conventional dramatic action was largely replaced by vignettes representing the temporary companionship of a bewildered girl, an imaginative little boy, and a patient Negro nurse. Atmosphere, moreover, attained symbolic value in Capote's *The Grass Harp,* since the tree-house in which the main characters spent a night represented satisfaction of their desire for freedom and self-realization. The huge tree, which spread accross the stage, over-shadowed the people below it, making the world of small-town conventions appear small and insignificant. The tree was a visible symbol of the innocents' dream, which was also conveyed expressively by exquisite music composed for the play by Virgil Thomson. Although *The Grass Harp* failed to be effective in some respects, it is noteworthy at least as an attempt to use the theatre expressively rather than merely representationally.

Even Arthur Miller, the social and moral realist, moved toward a poetic form of theatre with *Death of a Salesman,* requiring expressive stage lighting and music, shuttling back and forth between present reality and dream-like reminiscence, and employing fantasy and symbolism in the case of Willy Loman's shadowy brother Ben, who represents Willy's obsession with "success". And, as already noted, a poetic intensification of drama has been present in all of William's plays. We may conclude, then, that our new playwrights have been striving for maximum dramatic expressiveness short of actually writing good dramatic verse. They have endeavored to give American playwriting a variety of levels of interest by using the theatre's resources poetically even when the life they have represented is externally commonplace and its milieu is prosaic.

l'économie des moyens, l'art de rendre significative la vie de tous les jours permettent d'espérer beaucoup de Mr. Inge.

Les deux autres recrues, Truman Capote et Carson McCullers, viennent du Sud. Ils ont reçu des encouragements de Williams et, comme lui, donnent à leurs œuvres un arrière-fond sudiste. Ils ont tous deux acquis d'abord une grande réputation comme romanciers, et leurs pièces, respectivement *The Grass Harp* et *The Member of the Wedding,* sont des transpositions de leurs romans. Mais ces transpositions, ils les ont faites eux-mêmes, révélant ainsi un réel talent dramatique. *The Grass Harp,* montée au printemps dernier, accuse des insuffisances et fut d'ailleurs un fiasco financier. Pourtant, le drame de ces quelques innocents qui bouleversent les conventions sociales en essayant de vivre dans un arbre, révélait une délicatesse rare et une sensibilité poétique. *The Member of the Wedding,* jouée en 1950, est d'une conception plus subtile encore, mais son succès a été sans conteste. Au lieu de faire de l'adolescence le tremplin d'une intrigue conventionnelle, Mrs. McCullers nous donne une étude délicate de cet âge difficile où l'on n'est plus une enfant et pas encore une femme. Sa pièce devient un petit drame de la vie même, de la trajectoire irrationnelle de la vie (le sort de la petite camarade qui meurt de méningite), des vagues espoirs et des cuisantes déceptions, de la solitude essentielle où vivent enfants comme adultes.

On pourrait définir une des orientations de la nouvelle littérature dramatique américaine en parlant de « poésie de théâtre ». J'entends par ce terme la tendance de certains auteurs à user du théâtre avec sensibilité et imagination sans toutefois lâcher la réalité journalière. Ce style, que nous pouvons qualifier également de « réalisme poétique », est présent même dans *Come Back, Little Sheba,* où l'auteur ne traite cependant que de personnages et de situations terre à terre. Dans le drame d'Inge, l'élément poétique est constitué par l'atmosphère de tranquillité inquiétante avant et après l'explosion du second acte, où l'ivrogne devient violent.

L'atmosphère est également pour beaucoup dans *The Member of the Wedding,* de Carson McCullers, car à l'action dramatique conventionnelle se substituent, dans une large mesure, des tableaux représentant la camaraderie toute temporaire entre une fillette désorientée, un petit garçon plein d'imagination et une patiente nourrice noire. L'atmosphère atteint à une valeur symbolique dans *The Grass Harp,* de Capote ; ici, l'arbre transformé en habitation, où les principaux personnages passent une nuit, représente l'accomplissement de leur désir de liberté et d'affirmation de soi. Cet arbre immense, qui envahit le plateau, domine les gens d'en dessous et fait paraître insignifiantes et mesquines les habitudes de la petite ville. L'arbre est donc le symbole tangible du rêve des innocents, et ce rêve est également traduit par l'exquise musique composée par Virgil Thomson. Bien que *The Grass Harp* ait, à certains égards, manqué son but, c'est une tentative intéressante pour utiliser le théâtre comme moyen d'expression plutôt que de représentation.

Même Arthur Miller, avec son réalisme social et moral, a été gagné à la forme poétique avec sa *Mort d'un Commis Voyageur,* qui demande des éclairages et une musique de scène expressifs, qui passe sans cesse des réalités présentes aux réminiscences rêvées, et qui est toute fantaisie et symbolisme dans le cas du fantôme de Ben, frère de Willy Loman, chargé de représenter cette hantise de Willy pour le « succès ». Pour Williams, nous l'avons dit, le survoltage poétique s'observe dans toutes ses pièces. Nous pouvons conclure : nos nouveaux auteurs dramatiques cherchent à atteindre le maximum d'expression dramatique... sauf à écrire de vrais vers ! Ils cherchent à varier les plans d'intérêt en exploitant les ressources poétiques du théâtre, même lorsque la vie qu'ils représentent semble banale et le milieu qu'ils décrivent prosaïque...

JOHN GASSNER

PROJECTED SCENERY

LE DÉCOR PROJETÉ

WALTER UNRUH

Phot. Kill.

A complete set of scenery to go in the palm of the hand.
Un jeu complet de décors tient dans le creux de la main

SINCE it was first invented a thousand years ago, the "magic lantern" has gratified that craving for fantasmagoria which urges man to transcend the horizons even of his dreams. The Jesuit, Athanasius Kircher, professor at Wurzburg and in Rome, tells us how he improved the magic lantern, that "witch's luminary", and used it in the service of the Church for projecting animated tableaux. It is not surprising that at a very early date luminous projection found its way as a technical device into the theatre. It brings air and atmosphere onto the stage and helps to create living fantasy, festivity, and to give joy to the eye. As early as 1838, in the first production of *Faust* in Berlin, the apparition of the "Erdgeist" was realized by means of projection. Nowadays projected scenic effects are in everyday use, replacing much of our painted scenery. More important still they are opening the way to a new style in production.

It is often alleged that projected scenery never creates a complete illusion, for the spectator remains perpetually conscious of the lantern. Also that its use involves dimming the general lighting of the stage at the expense of the actors and of the built sets. Moreover the operator is on constant tenterhooks:—Will the projector lamps hold out?—Will the arcs flicker?—Will the slides crack or the painting be ruined by the heat? These fears have hitherto confined the use of projection to short unrealistic scenes, to supernatural apparitions (for example in operas such as *Faust, Oberon* or the *Consul*) or to isolated effects (natural phenomena, clouds and rainbows)... Nowadays, however, such fears are groundless. Modern lighting techniques have attained such a high degree of perfection that the fear of a breakdown need no longer banish projected scenery from the stage.

In this respect the use of Xenon lamps instead of arc lamps is of considerable interest. These Xenon lamps give a white light comparable to sunlight and thus ensure faithful colour reproduction. The Xenon lamp has a light source confined to a point and is therefore ideally suited to the technique of projection. It far outstrips in intensity all other known forms of lighting.

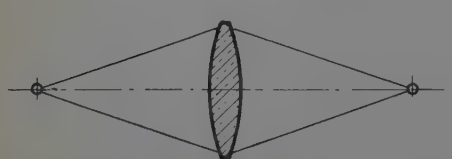
We must rid ourselves of the idea that theatrical settings should be dead reproductions of actual places. These may be right and even necessary for certain plays but they are quite wrong for lyrical drama or opera which are very little concerned with realistic action. Why should we labour with canvas, papier mâché, and the rest of such materials to make "real" rocks, trees and

DEPUIS toujours la « lanterne magique » — cette invention au passé millénaire — a comblé ce goût de l'homme pour la fantasmagorie qui le pousse à transcender ses rêves. Un jésuite, Athanase Kircher, professeur à Würzburg et à Rome, nous raconte comment il améliora la lanterne magique, ce « luminaire de sorcière », et l'employa au service de l'Eglise, en y projetant des tableaux animés. Rien de surprenant que la projection lumineuse, comme moyen technique, ait trouvé très tôt le chemin du théâtre : elle aère l'espace scénique, tout en lui donnant de l'atmosphère, et contribue à en faire un spectacle de vivante fantaisie, un lieu de fête, le plaisir des yeux. Déjà en 1838, lors de la création de *Faust* à Berlin, l'apparition de l' « Erdgeist » était réalisée par projection lumineuse. Actuellement le décor projeté est d'emploi courant, et il est sur le point de remplacer une grande partie des décors peints, bien mieux : d'ouvrir la voie à un style nouveau de mise en scène.

On objecte souvent que le décor projeté ne crée jamais complètement l'illusion, car toujours le spectateur reste conscient de la présence de la lanterne magique. On objecte encore que son emploi impose d'amortir l'éclairage général de la scène, au détriment des interprètes et des décors construits. Au surplus, l'opérateur est toujours en alerte : les lampes de projection tiendront-elles ? S'il s'agit de lampes à arc, ne vont-elles pas vaciller ? Les plaques ne vont-elles pas éclater ou l'image peinte ne sera-t-elle pas détruite par la chaleur ? Ces craintes ont fait limiter l'usage de l'image projetée aux scènes irréelles de courte durée, par exemple, à des apparitions surnaturelles (dans des opéras comme *Faust, Obéron* ou *Le Consul*) ou à des effets isolés (phénomènes de la nature, nuages, aurore boréale). Mais aujourd'hui ces inquiétudes sont sans fondement. La technique moderne de l'éclairage a atteint une telle perfection qu'on ne peut plus invoquer le risque de défaillances pour écarter de la scène la décoration par projection.

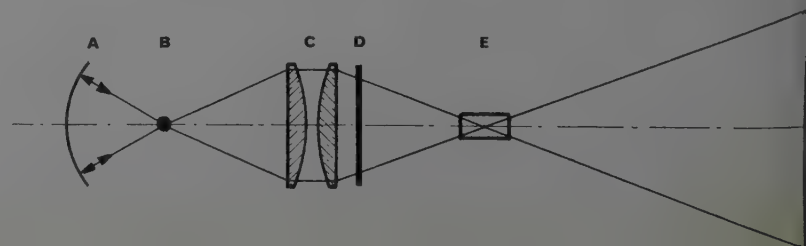
A cet égard, l'utilisation des nouvelles lampes Xenon au lieu des lampes à arc est d'un intérêt considérable. Ces lampes Xenon donnent une lumière blanche comparable à celle des rayons solaires et assurent ainsi une reproduction fidèle des

1. *Formation of an image by means of a lens.*
Formation du tableau optique au moyen de la lentille.



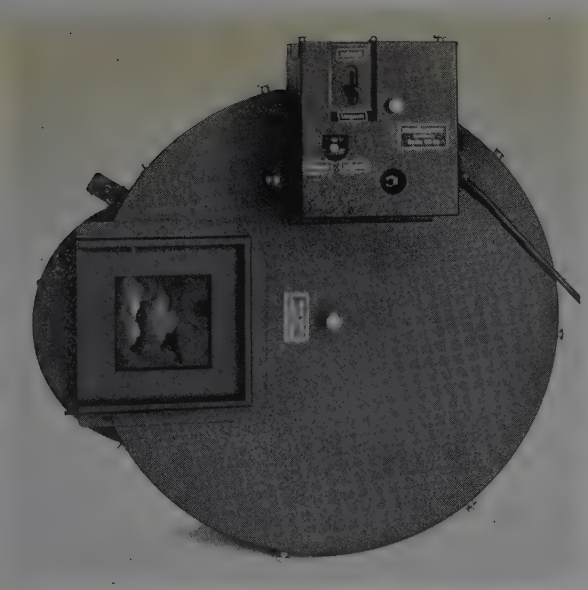
2. *The path of the light rays in a projection apparatus.*
Trajectoire des rayons lumineux dans un appareil de projection.

A. MIRROR. MIROIR.
B. SOURCE OF LIGHT. SOURCE LUMINEUSE.
C. LENS. LENTILLE.
D. APPARATUS. DISPOSITIF.
E. OBJECTIVE. OBJECTIF.
F. SCREEN. ECRAN.



houses, when the dialogue is expressed by song, and the hero expires on an aria? Frankly fantastic settings, excluding all naturalistic material, are surely better suited to an art form which obtains its effects through techniques far removed from realism.

If we admit that stage action is nothing but theatrical illusion, we free ourselves, as regards our settings, from all those traditional requirements that prejudice both artistic creation and the finances of theatrical enterprise.



3. *The Bahr projection disk.*

Le disque de projection de Bahr.

★

Projection apparatus for representing the ground swell (Finale of Götterdämmerung)

Dispositif de projection pour la représentation de la lame de fond. (Finale du « Crépuscule des Dieux »).

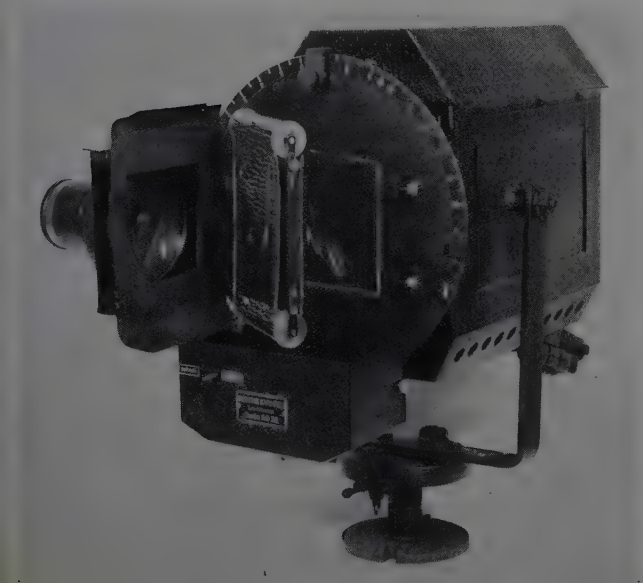
Right : *Revolving apparatus for cloud effects.*

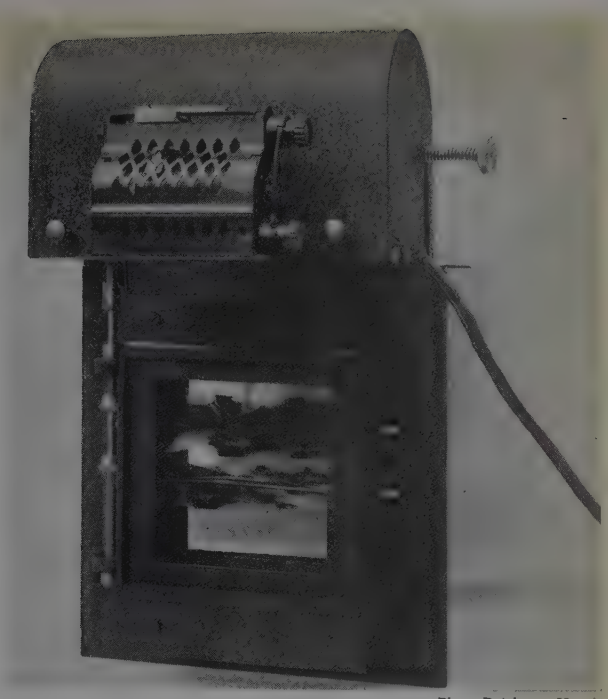
A droite : *Appareil rotatif à nuages.*

★

Films of flames, snow, mist, etc.

5. *Films de flammes, neige, brouillard, etc.*





4.

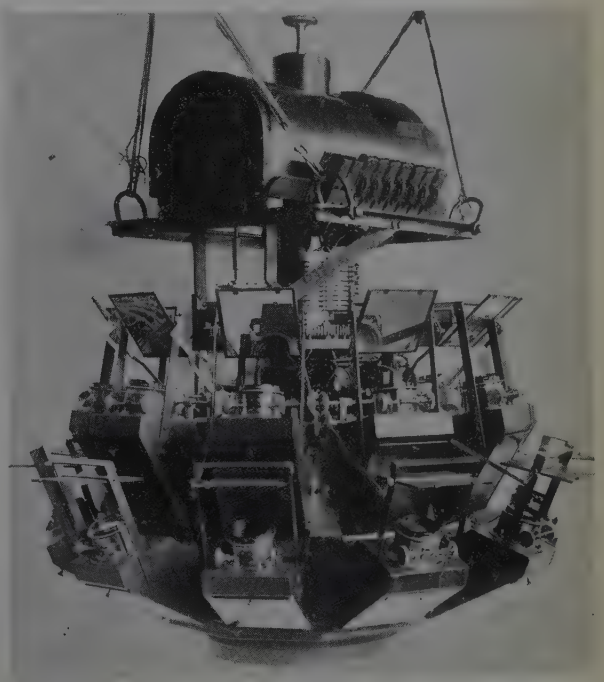
Phot. Reiche et Vogel.

couleurs. La lampe Xenon est une source de lumière en forme de point, donc idéale pour l'optique de la projection ; elle dépasse de loin, en intensité, toutes les autres sources de lumière connues.

Il faut se dégager de l'idée que le sens de la représentation théâtrale réside dans une reproduction fidèle et complète d'un lieu véridique. C'est peut-être vrai, voire nécessaire, pour certaines œuvres dramatiques ; pour le théâtre lyrique, c'est le contraire, car le réalisme de l'action l'intéresse fort peu. Dès lors, pourquoi s'ingénier à fabriquer avec de la toile, du carton et d'autres matériaux de « vrais » arbres, de « vrais » rochers, de « vraies » maisons, quand le dialogue est remplacé par des chants, quand le héros meurt dans un aria ? Un traitement librement fantaisiste des décors, à l'exclusion des matériaux naturalistes, s'adapte certainement à une conception qui restitue péripéties et sentiments à travers une forme d'art étrangère au réalisme.

Si nous admettons que l'action scénique n'est qu'illusion — du « théâtre » — nous pouvons nous affranchir, dans la création des décors, des impératifs traditionnels, préjudiciables à la fois aux conceptions artistiques et à la gestion matérielle du théâtre.

6.

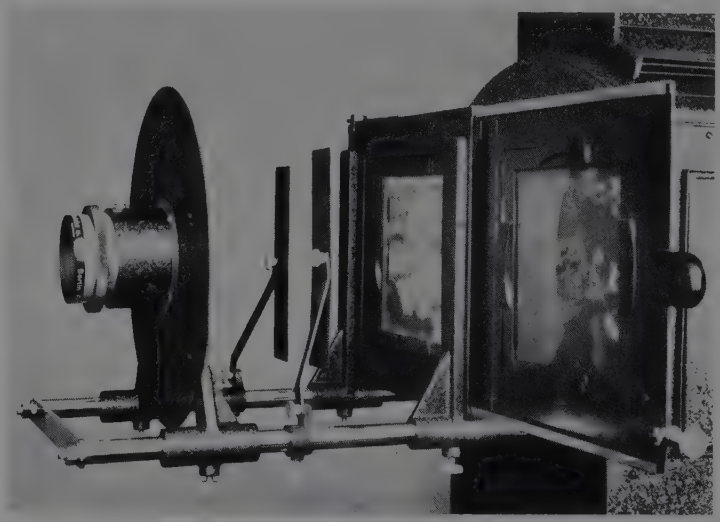


Projection apparatus giving the effect of the terrestrial globe in motion. (Colombus).
Dispositif de projection donnant l'effet du globe terrestre en rotation (Colomb).
Phot. Studio Stuckmann.

★ Historiquement, l'utilisation de la projection lumineuse au théâtre peut être divisée en trois phases :
1° Réalisation d'effets lumineux par projection fixe ou mobile ;
2° Substitution d'un tableau lumineux à la toile de fond peinte ;
3° Emploi de la décoration lumineuse comme élément de la mise en scène.

Un tableau optique est formé par la réfraction sur la surface de la lentille des rayons émis par un point lumineux et leur réunion de nouveau en un seul point derrière la lentille. (Fig. 1).

Dans un appareil de projection ces rayons lumineux sont émis par une source lumineuse puissante (la lampe de projection à incandescence ou à arc). Renforcés et renvoyés par un miroir courbe, ils sont ensuite rassemblés par une ou plusieurs lentilles ; de là ils passent par l'image à reproduire (diapositif, film ou vignette) et par la lentille de projection (l'objectif) pour venir ★



8.
Apparatus for large scale projection.
Détail d'un appareil pour grande projection

Traditionally the use of lighting projection falls into three phases:

1) The use of lighting effects by means of fixed or moving projections.

2) The substitution of an image in place of the painted back-cloth.

3) The use of projected decoration in production.

An optical picture is created by the refraction, on the surface of a lens, of rays emitted from a lighting point, and by their refocus at a given point behind the lens. (Fig 1).

In a projection apparatus these rays are emitted by a powerful source of light (arc or incandescent lamp). Intensified and reflected by means of a curved mirror, they are caught up by one or more lenses and from there they are passed through the image to be reproduced (film, vignette or other contrivance) and through the objective lens till they finally come to rest on the screen or projection surface. (Fig. 2). The optical relation between the distances and the size of the image may be determined approximately by the following formula :

f (focal distance in inches) = *(distance between the image and the objective)* / V+I

v = coefficient of enlargement = *area of projected image in inches* / area of image-slide in inches

Projection apparatus for producing scenic effects (clouds, snow, flames, smoke, fog etc.), followed closely on the invention of the dynamo (1867). The first apparatus was set up in 1874 by Hugo Bähr of Dresden for the stage at Meinigen, and the idea soon spread to other countries. The basic principle is a film strip, bound to a reel and passed across the range of the projector. It is as simple as possible and has not altered since. The hand or clockwork device which turns the reel is nowadays replaced by a enfin se poser sur la surface de projection ou écran. (Fig. 2).

Les rapports optiques, reliant les distances à la grandeur de l'image, sont déterminés par la formule ci-après, qui donne une approximation suffisante :

f (distance focale en centimètres) = *e (distance de l'image à l'objectif)* / V+I

V = coefficient d'agrandissement = *surface de l'image en centimètres* / surface du dispositif en centimètres.

L'appareil de projection destiné à obtenir des effets scéniques comme la représentation de nuages, neige, flammes, fumée, brouillard, etc., a suivi de près l'invention de la dynamo (1867). Le premier appareil fut installé en 1874 par Hugo Bähr (Dresde) pour la scène de Meiningen, pour se répandre ensuite rapidement dans tous les pays. Le principe de base est constitué par une bande portant les images, montée sur disque et passant au plan du diapositif du projecteur ; ce principe est aussi simple que possible, et il n'a pas changé depuis lors. La main ou le mouvement d'horlogerie qui assuraient la rotation du disque sont remplacés aujourd'hui par un petit moteur électrique, commandé lui-même de la centrale et qui peut être réglé à différentes vitesses (fig. 3).

Ces nouveaux effets de théâtre ont été fort goûtés du public. A la fin du XIXe siècle il était même devenu courant de donner pendant les entr'actes, des projections sans rapport avec la pièce, mais accompagnées de musique : « intermèdes » représentant des fontaines lumineuses, le Vésuve crachant du feu, etc.

Ces projections particulières, présentées avec art et ingéniosité, demeurent aujourd'hui encore un précieux instrument pour la réalisation d'effets brefs, de phénomènes naturels, de tours de sorcellerie et de métamorphose. Dans la gamme des montages spéciaux, voici quelques effets :

— Fig. 4 : montage pour la représentation d'une vague qui s'abat sur scène. (Finale du *Crépuscule des Dieux*).

little electric motor which can be regulated at various speeds and run from a central control. (Fig. 3.)

These new theatrical effects were a great success with the public. At the close of the XIXth century it was even usual to offer, between the acts, projections which had nothing to do with the play—interludes with musical accompaniment for instance, representing luminous fountains, Vesuvius in eruption and so forth.

These special projections, presented with artistic ingenuity, are still a valuable means of obtaining effects of brief duration, such as natural phenomena, or magical effects and metamorphoses. The following are a few examples from the range of these special contrivances :

Fig 4 : Scene showing wave breaking over the stage. (Finale of the *Twilight of the Gods.)*

Fig 5 : Films representing flame, snow, fog, etc.

Fig 6 : Rotary machine for cloud effects with several projection appliances to represent clouds rising, falling or flowing across.

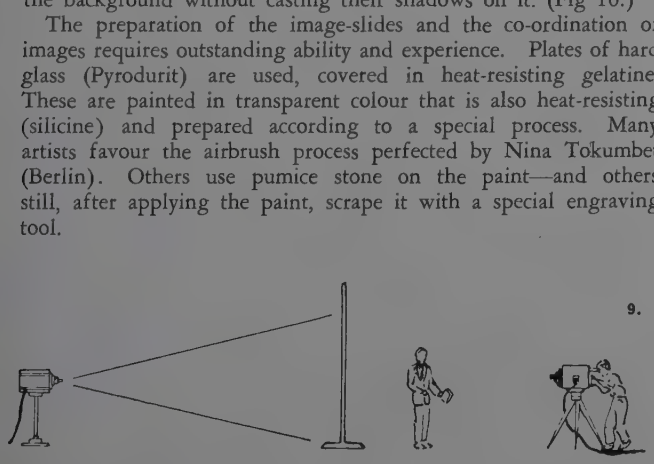
Fig 7 : Projection appliance for presenting the terrestrial globe in rotation. *(Christopher Colombus.)*

The use of projection for backgrounds only appeared during and just after the first war, when shortage of materials obliged designers to find a substitute for the expensive backcloth. About the same time electrical technique provided the theatre with a lamp of high incandescence (projection lamps up to 5,000 watts) and improved optical devices such as the wide angle Busch objective lens with an aperture adjustable as far as F/1,2 greatly advanced the technique of projection.

Fig 8, shows a large scale apparatus for projecting scenery which is now in use in most European theatres from the Paris Opera House to the little municipal theatres of Germany. It is designed for lamps of 3,000 to 5,000 watts, or for arc lamps, and for plates measuring 7"×7" that are enlarged in projection over a hundred times (to a size that is to say of approximately 75 feet). With a single one of these models vast images in transparent projection may be obtained, as for *La Damnation de Faust* at the Paris Opera House. In order to do this the projector is placed at the back of the stage and the image is thrown onto a screen of transparent material. To avoid reflecting lights from the front of the stage a gauze is placed in front of the material. This technique has recently found a new use in the composition of backgrounds for television. (Fig. 9.)

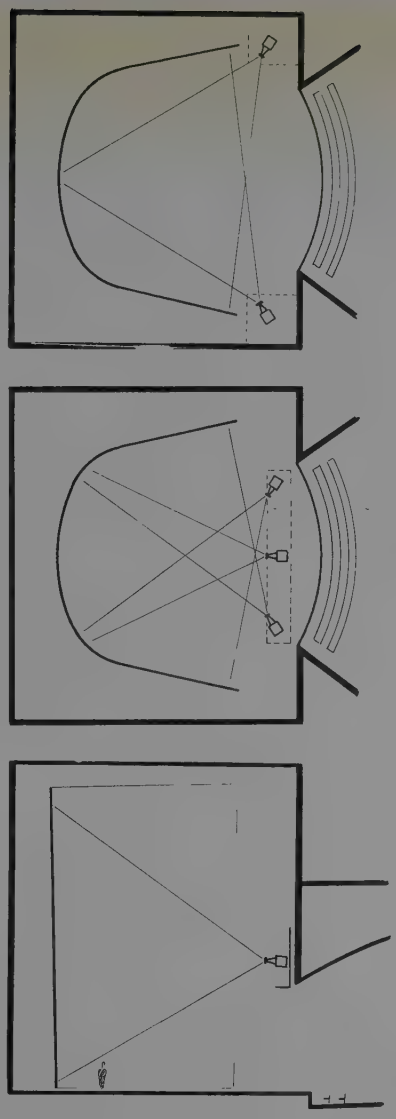
In the majority of cases however, direct projection on to the cyclorama is preferable, for the image is clearer. The loss of luminosity caused by passing the rays through the material is avoided and a more powerful image obtained. Large scale projected settings are usually realized by means of two or three projection units. These are placed as a rule on the bridge that spans the proscenium arch or even on arms built out from the proscenium sides at a height of 25 to 35 feet. The image is thus projected from an angle sufficiently acute to enable the actors to approach the background without casting their shadows on it. (Fig 10.)

The preparation of the image-slides and the co-ordination of images requires outstanding ability and experience. Plates of hard glass (Pyrodurit) are used, covered in heat-resisting gelatine. These are painted in transparent colour that is also heat-resisting (silicine) and prepared according to a special process. Many artists favour the airbrush process perfected by Nina Tokumbet (Berlin). Others use pumice stone on the paint—and others still, after applying the paint, scrape it with a special engraving tool.



9.

Scheme for back projection.
Schéma de projection par transparence.



10.

Scheme for projection on an opaque screen.

Schéma de projection sur écran opaque.

— Fig. 5 : films permettant de représenter flammes, neige, brouillard, etc.

— Fig. 6 : appareil rotatif pour effets de nuages, avec plusieurs dispositifs de projection pour la représentation des nuages qui passent, montent ou descendent.

— Fig. 7 : dispositif de projection permettant de représenter le globe terrestre en rotation (*Christophe Colomb*).

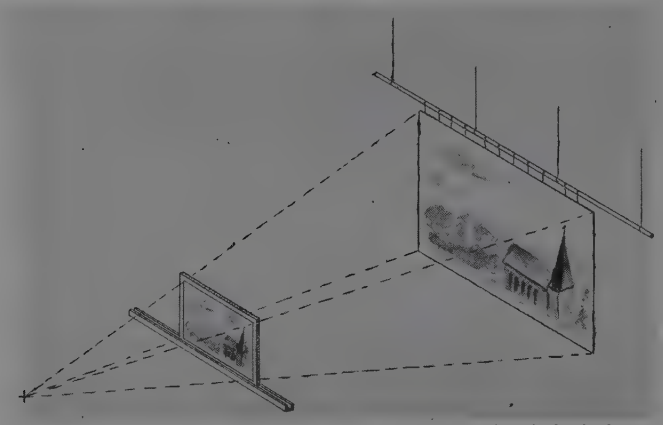
L'usage de la projection pour les décors d'arrière-plan n'apparut guère au théâtre que pendant et immédiatement après la première guerre mondiale, lorsque la pénurie des matériaux obligea les décorateurs à chercher un succédané de la trop coûteuse toile de fond. Dans le même temps, la technique de l'éclairage mettait à la disposition du théâtre la lampe à haute incandescence (lampes de projection jusqu'à 5.000 watts), ainsi que des systèmes optiques perfectionnés, particulièrement l'objectif Busch de grand angle, avec ouverture réglable allant jusqu'à f : 1,2. Cela contribua beaucoup au perfectionnement de la projection.

La fig. 8 montre l'appareil de projection de grand format pour la réalisation de décors. Il est utilisé actuellement par la plupart des scènes européennes, de l'Opéra de Paris aux petits théâtres

11. *Painting on a plate by means of an air brush.*

Peinture sur plaque au moyen de l'aérographe à compresseur.

municipaux d'Allemagne. Il est conçu pour des lampes de 3.000 ou 5.000 watts ou des lampes à arc, avec des plaques du format 18×18 que la projection agrandit plus de cent fois (soit donc jusqu'à 20 mètres environ). Avec un seul de ces appareils on peut obtenir, comme dans *la Damnation de Faust* à l'Opéra de Paris, de vastes images projetées par transparence. Pour réaliser celles-ci on place l'appareil dans l'arrière-scène et l'on projette l'image sur un écran de shirting translucide. Pour empêcher la réflexion de l'éclairage scénique qui vient des premiers plans, un voile est placé en avant du shirting. Cette méthode a trouvé récemment une nouvelle utilisation : la création des arrière-plans à la télévision (fig. 9).



12. *Scheme for projection by means of silhouettes.*

Schéma de projection par effet d'ombres.

Lamp for revolving projection by means of silhouettes.

Lampe pour la projection rotative par effet d'ombres.

Phot. Studio Stuckmann.

Fig. 11 : Painting on a projection slide by means of an airbrush with compressor.

When projecting onto a cupola background or cyclorama, it is, of course, essential to avoid distortion of the image, which is particularly undesirable in the case of architectural subjects. For this purpose one must resort to special devices and draw a distorted image on the slide taking into account both the curve of the cupola and the angle of projection, so that the final image recovers its right proportions.

In making these distorted slides one has recourse to various geometrical processes and rectifying instruments, and even to an empirical flick of the wrist, but all of this would take too long to describe.

Another form of projection dispenses with a lens and is based on shadow effects. It consists in placing between the lighting and the screen a frame measuring a yard square, in appearance like a silhouette model. This frame is stretched with gauze or veiling on which the scene is applied in transparent materials of different opacities and colours. By adjusting the distances between the point of light, the model and the screen, one can vary the size of the shadow figures projected on the screen. Fig. 12.). By moving the model nearer the screen, or nearer the light, sensational effects of enlargement and reduction are obtained. This effect is particularly successful for the arrival of the vessel in Wagner's *The Flying Dutchman.* The direct shine of the lamp through the material of the screen may be obviated, either by special treatment of the stuff or by placing the lamp high enough up or far enough back, or by hiding the area behind some part of the scenery. Lamps in shadow projections can be screened by plates of painted

13.

Dans la plupart des cas, cependant, on préfère la projection directe sur cyclorama, car l'image y apparaît plus nette. On évite ainsi la perte d'intensité lumineuse occasionnée par le passage des

glass. Fig. 13 shows an apparatus of this kind, with a device for turning the shadow picture.

It is obvious that the creation of entire settings by means of projection affords artistic possibilities of a very special kind. Unreal places, scenes of mystery, distant landscapes all lend themselves to this decorative technique, which, moreover, offers the great advantage of rapid changes, especially where two projection units are employed, the projection from one being "mixed" into the other. Moreover the material economy is considerable. As early as 1929 the Burgtheater in Vienna had in use 91 projection slides, (for 20 different productions) and 79 of them were for perspectives. The economy thus effected was reckoned by the management to be in the neighbourhood of 165,000 schillings.

A magnificent example was given us in the production of Verdi's *Macbeth* at the Opera House, Frankfurt-on-Main. (Fig. 17 and 23). The constructed scenery used throughout the performance was erected on a revolving stage, backed by a cyclorama which served as screen. Minor decorative elements, rapidly set in place by hand, were associated with projections from three separate units.

The combination of both the systems of constructed and projected scenery undoubtedly requires great subtlety and taste. The finale of Verdi's *Don Carlos* (Fig. 14.) Offers a happy instance of this, and demonstrates how even architectural scenes may be built up. In quite a different style Professor Panzer presents his settings for Schiller's *Braut von Messina.* (Fig. 15). Here luminous images do no more than suggest the scenes of acting upon a neutral area with built-up steps.

The contemporary producer, who uses the play of light with its variations of intensity, colour and form in the creation of settings, will not fail to employ projections because of their capacity for movement and transformation. There is an art of light-painting, with variations of form, line, movement, change, development and rhythm which is akin to the art of music and no less powerfully expressive. Composed of light, these fluid and changing settings, invented by the artist and perfected by the technician, may come to play an important part in dramatic creation. A symphony in light may in time supplant the present static scenes, but such a dream can only be realized through the medium of projections.

Moving panorama backgrounds, like the one made for *Parsifal,* by means of a colour film, are a beginning. (Fig. 23.)

★

Schiller's Bride of Messina, *Residenztheater, Munich. Designer : Professor Panzer.*

Décor pour La Fiancée de Messine, *de Schiller, Residenztheater, Munich. Décorateur : Professeur Panzer.*

★

Lay out for Verdi's Don Carlos *at the Opera House, Hamburg. Designer : Caspar Neher.*

Décor pour Don Carlos, *de Verdi, Opéra d'Etat de Hambourg. Décorateur : Caspar Neher.*

14.

rayons à travers le shirting et l'on obtient une réflexion plus puissante.

Généralement, les grands décors projetés sont réalisés au moyen de deux ou trois appareils. Ceux-ci sont placés sur le pont situé au cadre de scène ou encore sur des « avancées » partant des passerelles latérales, à environ 8 à 10 mètres de hauteur. On arrive ainsi à projeter l'image à un angle assez aigu pour permettre aux interprètes de s'approcher du fond sans y projeter leur propre ombre (fig. 10).

La préparation des plaques et l'ajustage des images requièrent une expérience et une adresse peu communes. On utilise à cet effet des plaques de verre dur (Pyrodurit) recouvertes de gélatine résistant au feu, sur lesquelles on porte des couleurs translucides, résistant aussi au feu (silicine) et préparées suivant un procédé particulier. Beaucoup d'artistes préfèrent le procédé à l'aérographe mis au point par Nina Tokumbet (Berlin). D'autres font de la peinture poncée. D'autres encore, après avoir appliqué la peinture, la raclent avec des burins spéciaux.

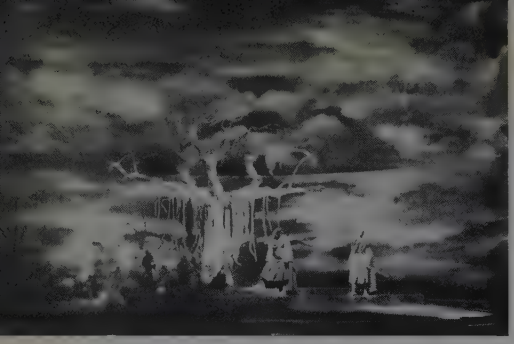
Fig. 11 : peinture sur une plaque de projection au moyen de l'aérographe avec compresseur.

Lors de la projection sur coupole d'horizon ou cyclorama, il faut naturellement éviter les distorsions de l'image, particulièrement désagréables lorsqu'il s'agit de donner l'illusion d'architectures. A cet effet, il est indispensable de concevoir des diapositifs spéciaux, en dessinant sur la plaque une image déformée qui tienne compte à la fois de la courbe de l'horizon et de l'angle de projection, de sorte que l'image se trouve finalement restituée dans ses exactes proportions. Pour la réalisation de ces diapositifs déformés, on met en œuvre différents procédés géométriques, des appareils rectificateurs et même un tour de main empirique, dont la description nous mènerait trop loin.

Une autre méthode de projection se passe de lentille et se base sur un effet d'ombres. Elle consiste à placer entre la source de lumière et l'écran un cadre d'un mètre carré environ qui se présente comme une maquette. Ce cadre est tendu de voile ou de gaze et la décoration y est appliquée au moyen de matériaux de transparence et de tons différents. Suivant la distance entre la source de lumière, la maquette et l'écran, on obtient sur ce dernier un jeu d'ombres de grandeur variable (fig. 12). Le déplacement de la maquette vers l'écran ou, au contraire, vers la source de la lumière permet de réaliser de saisissants effets d'agrandissement. Cet effet est particulièrement apprécié dans le cas de l'arrivée du navire dans *le Vaisseau fantôme,* de Wagner. La visibilité de la source lumineuse à travers l'écran de shirting peut être atténuée soit par un traitement spécial de l'étoffe, soit en plaçant la lampe en haut

Phot. Reiche et Vogel.

15.



17.

18. *Layout for Verdi's* Macbeth *at the Opera House, Frankfort-am-Mein.*

19. *Plantation pour* Macbeth, *de Verdi, à l'Opéra de Francfort-sur-le-Mein.*

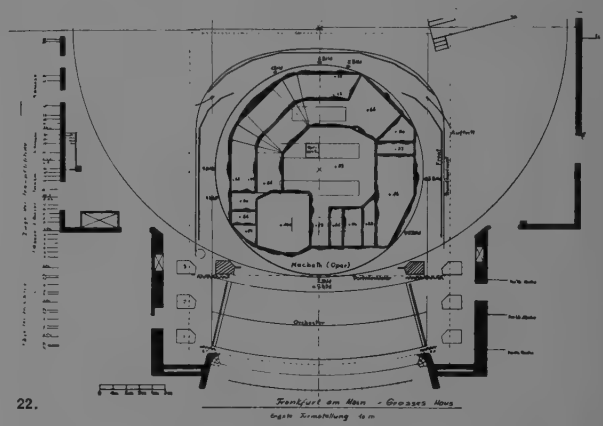
Phot. R. F. Schmiedt.

20.

ou au fond et en la dissimulant derrière un élément de décor. Les lampes à ombres permettent, elles, d'y arriver en utilisant des plaques de verre peint. La fig. 13 montre un appareil de ce genre avec dispositif pour la rotation du tableau d'ombres.

Il va sans dire que la création de décors complets par projection permet des effets artistiques d'un genre tout à fait particulier. Lieux irréels, scènes mystérieuses, paysages lointains : autant de sujets qui répondent à l'essence même de cette technique décorative. Celle-ci offre également le grand avantage de permettre les changements rapides, surtout lorsqu'on se sert de deux batteries d'appareils, les projections de l'une se superposant à celles de l'autre. L'économie matérielle elle-même n'est pas négligeable : déjà en 1929, le Burgtheater a utilisé, pour vingt spectacles, quatre-vingt-onze plaques de projection, dont soixante-dix-neuf pour des perspectives. La direction du Burgtheater a évalué l'économie ainsi réalisée à environ 165.000 schillings.

Un magnifique exemple nous est donné par la mise en scène de *Macbeth,* de Verdi, à l'Opéra de Francfort-sur-le-Mein (fig. 17 à 23). La construction utilisée d'un bout à l'autre de la représentation est érigée sur le plateau tournant et encadrée d'un cyclorama



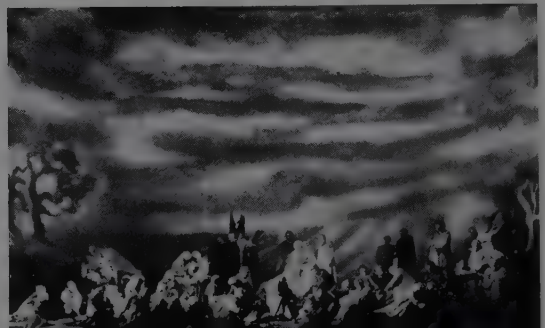
22.

faisant office d'écran. De petits éléments de décor rapidement placés à la main s'associent à la projection par trois appareils.

La combinaison des deux systèmes — décor construit et décor projeté — requiert certes beaucoup de finesse et de goût. Le finale de *Don Carlos,* de Verdi (fig. 14), en fournit un exemple heureux et montre comment même des architectures peuvent être ajustées. C'est dans un tout autre style que le professeur Panzer présente ses décors pour *la Fiancée de Messine,* de Schiller (fig. 15) : ici l'image lumineuse ne fait que suggérer les lieux de l'action dans un cadre neutre et des gradins.

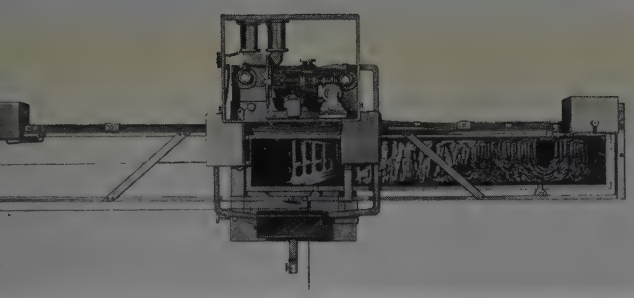
Le metteur en scène contemporain, qui utilise les jeux de lumière, avec leurs changements d'intensité, de couleurs et de formes, pour créer le décor, ne manquera pas de mettre au service du théâtre la projection, avec ses métamorphoses et son mouvement. Il y a un art des tonalités lumineuses, avec ses variations de formes et de lignes, ses développements et ses rythmes ; cet art s'apparente à celui des tonalités musicales et son expression n'est pas moins intense. Fait de lumière, ce décor mouvant, créé par l'artiste et mis au point par le technicien, peut devenir une partie

23.



Proposed décors for Verdi's Macbeth, *Opera House, Frankfort-am-Mein. Producer : Werner Jacob. Designer : Dominik Hartmann.*

Décors projetés pour Macbeth, *de Verdi, Opéra de Francfort-sur-le-Mein. Metteur en scène : Werner Jacob. Décorateur : Dominik Hartmann.*



Apparatus for projecting the mobile panorama in Wagner's Parsifal.
Dispositif pour la projection du panorama mobile dans Parsifal *de Wagner.*

A new appliance—a variable lens—based on the so-called plastic lens, makes it possible to change the size of projection without moving the slide or altering the light-source. The effect is the same as that of a close-up in the cinema. This lens may be used, for instance, in the arrival of the ship in *The Flying Dutchman.*

The new presentation of *The Ring* at Bayreuth makes almost exclusive use of luminous decoration. The producer, Wieland Wagner, thus gives effective concentration upon the spirit of the plot and the music. (Fig. 24).

E. Klausz (Paris) uses superimposed, or "mixed" static projections with complete success in Thomas' opera *Hamlet* and especially in *La Damnation de Faust.* (Paris Opera House. Fig. 25). He animates and illustrates "The Race to the Abyss" and "The Hungarian March" in splendid fashion. The changing tableaux that accompany the verses of choral singing are, however, less happy in effect, and likewise certain scenes in which attention is distracted from the action by the shifting images in the background.

It would seem that luminous moving decoration is best suited to ballet, where unity of artistic impression can be more closely achieved.

The question naturally arises whether the cinema with its moving images could not be co-opted into the theatre. Experiments made so far in the use of films upon the stage have not been very encouraging. The small dimensions of the film limit its possibilities of enlargement and the luminous intensity of the image. The synchronisation of the film and action is almost impossible to attain, especially in opera. All this, combined with the high cost of the actual film, limits its use in the theatre to isolated cases. Moreover, it is undesirable that luminous images in constant motion, should create an independant entertainment, and distract the audience's attention from the actors, who are the natural interpreters of the play. Luminous decoration must remain a technical accessory, subordinate to the work of art and with no other aim than to serve it.

25.
The Hungarian March from The Damnation of Faust, *by Berlioz at the Paris Opera House staged by E. Klausz.*

24. *Wagner's* Rheingold *at the Bayreuth Festival (1952). Producer Wieland Wagner.*
L'Or du Rhin, *de Wagner, au Festival de Bayreuth (1952). Metteur en scène : Wieland Wagner.*
Phot. Festpiele Bayreuth.

importante de la création dramatique. La symphonie lumineuse peut prendre la place des décors statiques actuels. Seule la projection permet de réaliser ce rêve.

Le décor en mouvement, comme celui qu'on a réalisé pour *Parsifal* au moyen d'une bande peinte est un début (fig. 23).

Un nouveau dispositif — le vario-objectif — basé sur la lentille dite élastique, permet de régler à volonté l'agrandissement des décors projetés sans toucher à l'image ni modifier l'intensité lumineuse. Effet identique à celui qu'on obtient au cinéma en rapprochant la camera. Cet objectif peut être utilisé, par exemple, pour présenter l'arrivée du *Vaisseau fantôme.*

La nouvelle présentation de la *Tétralogie,* au Festival de Bayreuth, fait usage presque exclusivement de décors lumineux. Wieland Wagner, le metteur en scène, accentue ainsi très efficacement le contenu spirituel de l'action et de la musique (fig. 24).

E. Klausz (Paris) utilise avec plein succès la superposition de décors projetés dans le *Hamlet* de Thomas et surtout dans *la Damnation de Faust* à l'Opéra de Paris (fig. 25). Il anime et commente d'une façon grandiose la « Course à l'abîme » et la « Marche hongroise ». Pourtant, les changements de tableaux qui accompagnent les strophes chantées par les chœurs paraissent d'une réalisation moins heureuse. Il en est de même des scènes où l'attention est détournée de l'action par l'image mobile du fond.

Il paraît évident que la décoration lumineuse mobile convient surtout au spectacle de ballet, où l'unité de l'impression artistique peut être serrée de plus près.

Une question se pose tout naturellement : le cinéma, avec ses images mobiles, ne pourrait-il pas dans ce sens s'intégrer au théâtre ? Les essais tentés jusqu'à présent pour utiliser le film sur scène ne laissent pas de grands espoirs. Le petit format du film pose des limites à l'agrandissement et à l'intensité lumineuse de l'image. La synchronisation du déroulement de la bande avec l'action, particulièrement à l'Opéra, est à peu près impossible. Tout cela, avec le prix élevé du film lui-même, limite l'emploi du film au théâtre à des cas isolés. Enfin, il n'est pas souhaitable que des images lumineuses en mouvement continuel constituent un spectacle en soi et sollicitent l'attention du spectateur au détriment de l'acteur, interprète naturel de la pièce. La décoration lumineuse doit rester un accessoire technique subordonné à l'œuvre d'art, et qui n'a d'autre but que de la servir.

WALTER UNRUH
Ingénieur, professeur à l'université de Berlin, directeur de la revue de Technique Théâtrale : Bühnentechnische Rundschau.

La Marche hongroise dans La Damnation de Faust, *de Berlioz, à l'Opéra de Paris. Réalisateur : E. Klausz.*

ERRATUM : page 24, It should be :

$$f \text{ (focal distance in inches)} = \frac{e \text{ (distance between the image and the objective)}}{V+1}$$

$$v = \text{coefficient of enlargement} = \frac{\text{area of projected image in inches}}{\text{area of image-slide in inches}}$$

Page 24, lire :

$$f \text{ (distance focale en centimètres)} = \frac{e \text{ (distance de l'image à l'objectif)}}{V+1}$$

$$v = \text{coefficient d'agrandissement} = \frac{\text{surface de l'image en centimètres}}{}$$

h'ing i costume.
Back vue.
ostume Ch'ing i
vu de dos.

SOME CHINESE THEATRICAL COSTUMES AND THEIR ACCESSORIES

COSTUMES ET ACCESSOIRES DU THÉATRE CHINOIS

A. C. SCOTT

★

A comprehensive article on the Chinese theatre would inevitably be reduced to the most commonplace generalizations. We have chosen rather to ask Mr. A. C. Scott, an acute spectator of Chinese acting who has recently assembled a quantity of notes and drawings out there, to send us some of these with the briefest, barest commentary. These represent as it were single pages torn from a dictionary of Chinese dramatic costume but they give some inkling of the richness of interpretation of a theatre which we still know only in outline.

UN article d'ensemble sur le théâtre en Chine se serait fatalement réduit aux généralités les plus banales.

Observateur attentif des acteurs chinois, A. C. Scott a récemment rassemblé, sur place, une foule de dessins et de notes. Nous lui avons demandé de nous envoyer quelques-uns de ces dessins, accompagnés du commentaire le plus sec, le plus précis possible. Sortes de pages arrachées à un dictionnaire du costume de théâtre chinois, ces notes donnent une idée de la somme d'interprétations qui enrichissent un théâtre dont nous continuons à ne connaître que les traits les plus généraux.
(N. D. L. R.).

★

2.
Ch'ing i hair dress.
Coiffure Ch'ing i.

COSTUMES et accessoires jouent un rôle particulier dans le théâtre chinois en ce qu'ils ont, en même temps qu'une valeur décorative, une signification symbolique. Faut-il rappeler que les couleurs y jouent un rôle capital ? Elles marquent en effet — selon un code immuable — non seulement le rang ou la fonction du personnage, mais encore quelque trait dominant de son caractère. Voyons d'abord la signification des cinq couleurs *shang*, c'est-à-dire pures. Le rouge est porté par les braves gens de rang élevé. Le vert est signe de haute vertu. L'empereur est vêtu de jaune. Jeunesse, vieillesse et deuil se partagent le blanc. Le noir dénote la cruauté, la violence, mais est également indiqué pour les vêtements de tous les jours ; porté par une femme, il symbolise la vertu, la fidélité ou une noble réserve dans l'affliction et l'adversité.

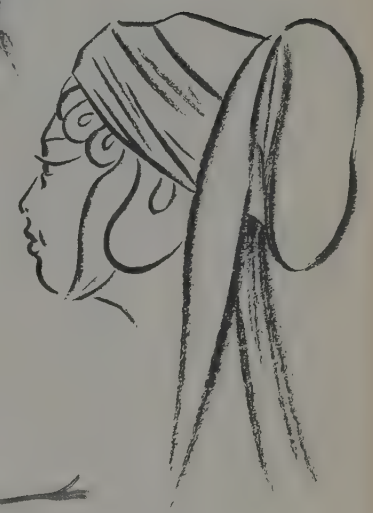
La valeur des cinq couleurs *hsia* ou secondaires n'est pas moins précise. Le rose et le bleu turquoise vont aux jeunes gens et aux vieillards. Le bleu convient aux personnes haut placées. Le rouge incarnat signale les usurpateurs du trône, les généraux barbares, les conseillers militaires. Quant au pourpre, il est généralement réservé au *ta hua lien*, personnage à figure peinte.

COLOUR plays a very important part in the symbolism of stage costumes and is supplemented by the many motifs which are derived from the traditional pattern and ornament. Different colours indicate different rank and status as well as the general personal character of the wearer. These colour rules are rigid and unvarying in their application. There are five colours known as the *shang* or pure colours and five know as the *hsia* or secondary colours. The *shang* colours are red, green, yellow, white and black and the *hsia* colours are purple, blue, pink, turquoise blue and deep crimson or *chiang*. Good characters of high rank wear red, men of high virtue wear green, the Emperor wears yellow, very old or very young people wear white which is also the colour of mourning. Black denotes men of fierce or aggressive character but it can also indicate simple and informal everyday attire. In the case of women it indicates virtue, faithfulness and modesty under conditions of distress or adversity. The *hsia* colours pink and turquoise blue are worn to represent either youthfulness or age, blue indicates high rank irrespective of personal character, dark crimson is worn by usurpers to the throne, barbarian generals or military advisers, whilst purple is very often a prerogative of the role known as *ta hua lien,* painted face characters.

THE CH'ING I

The *ch'ing i* is one of the most prominent roles on the classical stage, a role which the celebrated actor Mei Lan Fang developed over the last half century until it held supreme place in the affections of the theatre going public. The *ch'ing i* actors play virtuous wives, faithful lovers, maidens in distress, sorrowing widows and so on. They are noted for two characteristics ; *a)* singing, which plays a very important part in the role and ; *b)* an expert knowledge and use of the sleeve movements common to the dancing and posturing of the Chinese stage. Fig. 1 shows a *ch'ing i* in characteristic pose and dressed in costume which is standard to the role. The robe worn in this case is called the *hsueh tze* which may be termed the universal garment of the Chinese stage. It is worn as informal dress and as an under garment. The *hsueh tze* of the *ch'ing i* is known as the *shih hsueh tze* or modern *hsueh tze* and is different in style and cut from the *hsueh tze* of the male characters, although the significance is the same. It has been in general use over the last forty

1.
Ch'ing i costume.
Costume Ch'ing i.



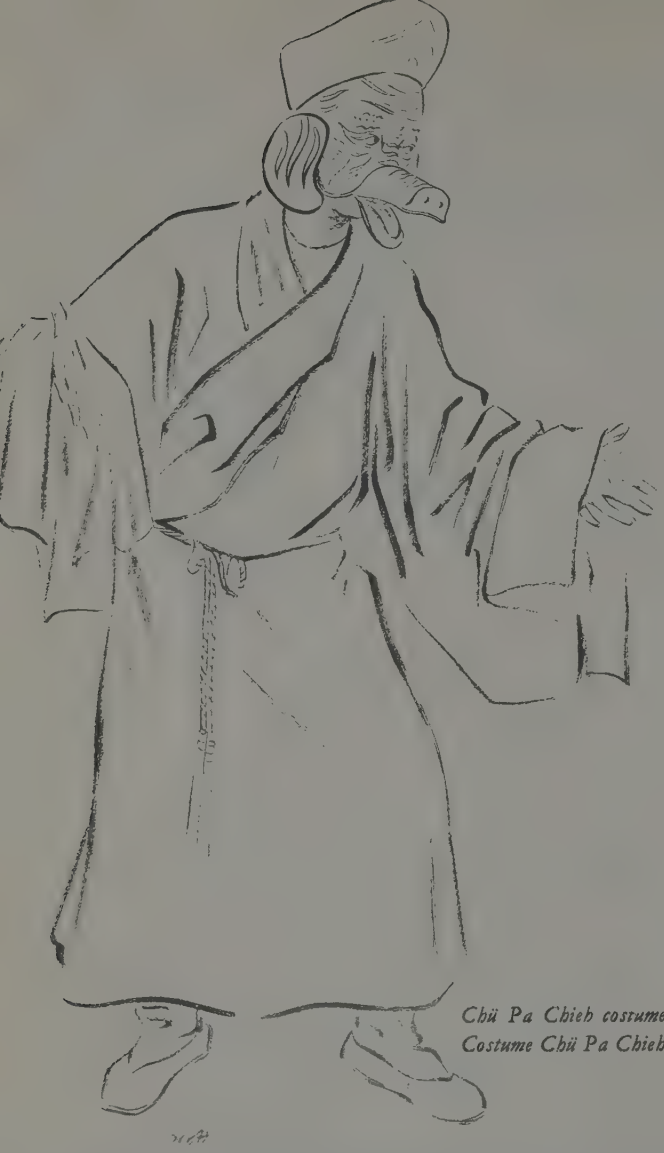
3.
Stages of the Ch'ing i hair dress.
Étapes de la coiffure Ch'ing i.

Jewels.
Bijoux.

Choisissons trois costumes dans la garde-robe de l'acteur chinois : le *Ch'ing i, Chü Pa Chieh* et *Shih Hsiu.*

LE CH'ING I

Illustrés par le célèbre acteur contemporain Mei Lan Fang, les rôles dits *ch'ing i* ont fini par devenir, de tous, les plus populaires. Les acteurs *ch'ing i* tiennent les emplois d'épouses vertueuses, d'amantes fidèles, de pures jeunes filles en détresse, de veuves éplorées, etc. Ces rôles, qui font la part très large au chant, impliquent aussi une étude très poussée des attitudes et notamment des mouvements de manches, communs à la danse et à la mimique. La figure 1 montre un *ch'ing i* dans une attitude caractéristique et vêtu du costume standard : la robe (*hsueh tze*), qui peut être considérée comme le vêtement passe-partout de la scène chinoise. Jadis, le même modèle servait aux personnages des deux sexes, mais depuis une cinquantaine d'années l'emploi s'est généralisé d'une variante à l'usage exclusif des rôles féminins : le *shih shih hsueh tze* (ou *hsueh tze* moderne). Dans le cas du *ch'ing i,* le *shih shih hsueh tze* est fait de satin noir uni. Il tombe jusqu'aux genoux et se ferme par devant. Le haut col, les poignets, l'ourlet, l'ouverture et les fentes latérales sont garnis d'une bordure en soie bleu de roi ou bleu turquoise, ornée elle-même d'un passepoil de soie blanche. Les manches en sont prolongées, au poignet, par des *shui hsiu* ou « manches-qui-comme-l'eau-ondoient ». Elles sont faites d'une pièce de soie blanche d'environ 10 pouces sur 20 et laissée ouverte dans le sens de la longueur. Les *shui hsiu* ne s'adjoignent pas uniquement au *shih shih hsueh tze,* mais c'est avec ce costume-là qu'elles jouent un rôle vraiment essentiel. Il faut voir avec quelle grâce incomparable le *ch'ing i* leur prête vie lorsqu'il doit exprimer la douleur, la détresse, la plainte ou le désespoir. Les *shui hsiu* tombent du bout des doigts tendus. La main gauche s'élève d'abord jusqu'à hauteur de la poitrine, suivie par la main droite qui vient se placer derrière elle. La main gauche reprend alors son mouvement ascendant, bientôt imitée par la main droite. Les deux bras, au terme d'une courbe délicate, entourent la tête tandis que les manches repliées pendent à présent le long du dos. Sous le *hsueh tze* on porte le *ch'un tze,* jupe en soie blanche unie, plissée des deux côtés



Chü Pa Chieh costume.
Costume Chü Pa Chieh.

or fifty years. Formerly the *hsueh tze* style still worn by male characters today, was common to both male and female parts. The *shih hsueh tze* is never worn by actors or actresses playing the parts of old women. For the *ch'ing i* it is made of plain black satin and is of knee length. The *hsueh tze* fastens down the front, has a high collar and a twelve inch slit on either side of the garment. Attached to the cuffs of the sleeves are *shui hsiu* or "rippling water sleeves." These are made of pure white silk, approximately ten inches wide and twenty inches long. The *shui hsiu* is left open along the length of its underside. The *shui hsiu* are used in the many sleeve movements which characterize the technique of the role; they are common to other garments besides the *hsueh tze,* but they form a vital part of the *shih shih hsueh tze.* The collar, cuffs, hem, opening and slits of the latter garment have a one and a half inch border of royal blue or turquoise blue silk with an eighth of an inch wide white silk piping down the centre of the border.

et garnie de la même bordure que la robe. Cette jupe est faite d'une seule pièce rectangulaire, serrée à la taille par des rubans. Elle tombe jusqu'à terre, cachant ainsi complètement les pieds de l'acteur.

Pour signifier qu'il voyage, le *ch'ing i* porte une seconde jupe tenue sous les aisselles au moyen d'une écharpe de soie blanche. Les pans de cette jupe sont attachés par une bague au petit doigt de chaque main. Ils permettent des nuances supplémentaires dans les mouvements des manches exprimant la peine ou l'inquiétude.

La coiffure portée par les *ch'ing i* — et par tous les personnages féminins — est un édifice très complexe (fig. 3) qui comprend, tout d'abord, le *t'ou fa shui p'ien i fu,* tresses en cheveux naturels traitées au cosmétique et fixées autour du front, des tempes et des joues en un ensemble symétrique. Puis viennent les *hsien i tze,* longue mèche de soie noire attachée par un ruban autour de la tête de l'acteur et qui lui tombe jusqu'aux talons. Au sommet du crâne se place la *wang tze,* calotte semi-circulaire, faite de crins tressés et fixée au moyen de fils de soie et de rubans. On passe dans sa partie postérieure un support en laiton nommé *ta tsan.* Quant au *ta ting,* c'est une longue tresse de cheveux naturels de 30 pouces de longueur, noués en chignon. Enfin, pour couronner le tout, une fine résille noire, ou *shui sha,* entoure la tête tel un bandeau. Précisons qu'avant de disposer sa coiffure, l'acteur s'est maquillé le visage et s'est étiré les yeux au moyen d'un ruban étroit serré fortement autour de la tête et passant par les tempes.

CHÜ PA CHIEH

Ce personnage, emprunté à la mythologie bouddhique, est l'un des plus curieux de la scène chinoise, où il fait partie de la catégorie des rôles comiques (*ch'ou*). Bouté hors des cieux pour faire pénitence, et gratifié d'une tête de porc en raison de ses penchants lubriques, il figure dans le *Récit d'un voyage vers l'Ouest,* roman célèbre écrit à l'époque des Ming.

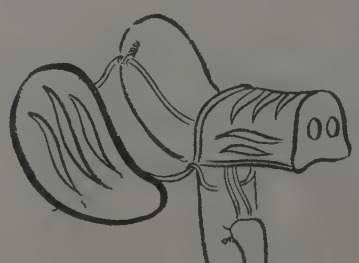
L'acteur chargé du rôle de *Chü Pa Chieh* porte un masque (fig. 5) formé de trois pièces en toile raide montées sur un support métallique et représentant respectivement les oreilles du porc et son groin. Ce groin recouvre le nez et la bouche de l'acteur, qui peut, de sa lèvre inférieure, en actionner la mâchoire. Quant aux oreilles, elles battent librement à chaque mouvement de l'acteur. Le masque est peint en noir avec des stries blanches. Deux touches d'écarlate figurent les narines. Le visage de l'acteur est marqué de rayures alternativement blanches et noires ; ses paupières sont rouges et cernées de blanc et de noir ; pour les sourcils, larges traits blancs en dents de scie mouchetés de noir.

Le couvre-chef (*seng mao*) est rigide et fait de velours noir. Il s'inspire de la toque des prêtres bouddhistes (fig. 6). La robe utilisée dans ce cas est une variante du *hsueh tze* traditionnel. C'est un vêtement croisé, serré à la taille par une cordelière de soie mauve (le *tai tze*) et muni de « manches-qui-comme-l'eau-ondoient ». Il est confectionné dans du coton noir, mais les revers sont de soie blanche. Avec le *hsueh tze* l'acteur porte des bas de coton blanc qui lui arrivent aux genoux, et une culotte noire bouffante. Les pantoufles chinoises ordinaires en coton noir, sans talon, complètent cet ensemble.

SHIH HSIU, L'HOMME AU SABRE

Notre dessin représente *Shih Hsiu,* l'habile manieur de sabre, dans une attitude que lui impose l'action. Il porte le *chien i,* longue robe qui descend jusqu'aux pieds et qui se ferme à droite. Elle n'a pas de col, mais une simple ouverture circulaire. Les manches

6. 5.
Chü Pa Chieh hat and mask.
Coiffure et masque Chü Pa Chieh.



Beneath the *hsueh tze* is worn the *ch'un tze* or skirt. It is of plain white silk pleated at either side. Two panels back and front as well as the hem of the skirt have a border identical with that of the *hsueh tze*. The skirt is made in a single rectangular piece which is fastened round the waist by tapes. It covers the feet of the actor completely. Skirts in roles other than that of the *ch'ing i* are sometimes coloured and patterned. In the drawing an additional skirt is seen fastened high round the chest of the actor by means of a white silk sash. The loose ends of the second skirt are attached to the little finger of each hand by a ring. This fashion is peculiar to the *ch'ing i* role and is known as the *chan ch'un*. It symbolises the fact that the actor is out of doors and travelling. There are many sleeve movements expressing extreme sorrow, distress and agitation connected with this version of the *ch'ing i* costume.

The coiffure worn by the *ch'ing i* is, in its fundamentals, one of the principal hair styles used by all kinds of women characters on the stage (fig. 3). It consists of several different items which are built up in a certain order to give the finished effect. They consist of *t'ou fa shui pien i fu*, coils of natural hair bound at one end, treated with fixative made from Chinese bandoline wood shavings. They are fitted round the forehead, temples and cheeks in a symmetrical pattern. Then the *hsien i tze* which consists of a long strand of black silk thread bound to a tape twelve inches in length, is fastened round the head so that the *hsien i tze* hangs down the back of the actor practically to the heels. Over the crown of the head is fitted the *wang tze* a semicircular cap made of stranded horsehair and bound with silk and tapes for tying. Through the back of this a brass support known as the *ta tsan* is placed horizontally. Then the *ta ting* is fitted into place on the crown of the head. This is a large switch of natural hair thirty inches long bound at one end which is made into the "bun" of the hair do at the back. Lastly a fine black net known as the *shui sha* is bound round the head in bandeau fashion. Previous to the use of the articles listed above facial makeup has been applied and the eyes of the actor bound tightly back by means of a narrow tape wound firmly round the head and temples.

CHÜ PA CHIEH

This is one of the curious characters from Buddhist mythology as portrayed on the Chinese stage. Thrown out of heaven to redeem himself he was given the head of a pig because of his lustful nature; he figures in the famous novel written in the Ming Dynasty, "Record of a Western Journey."

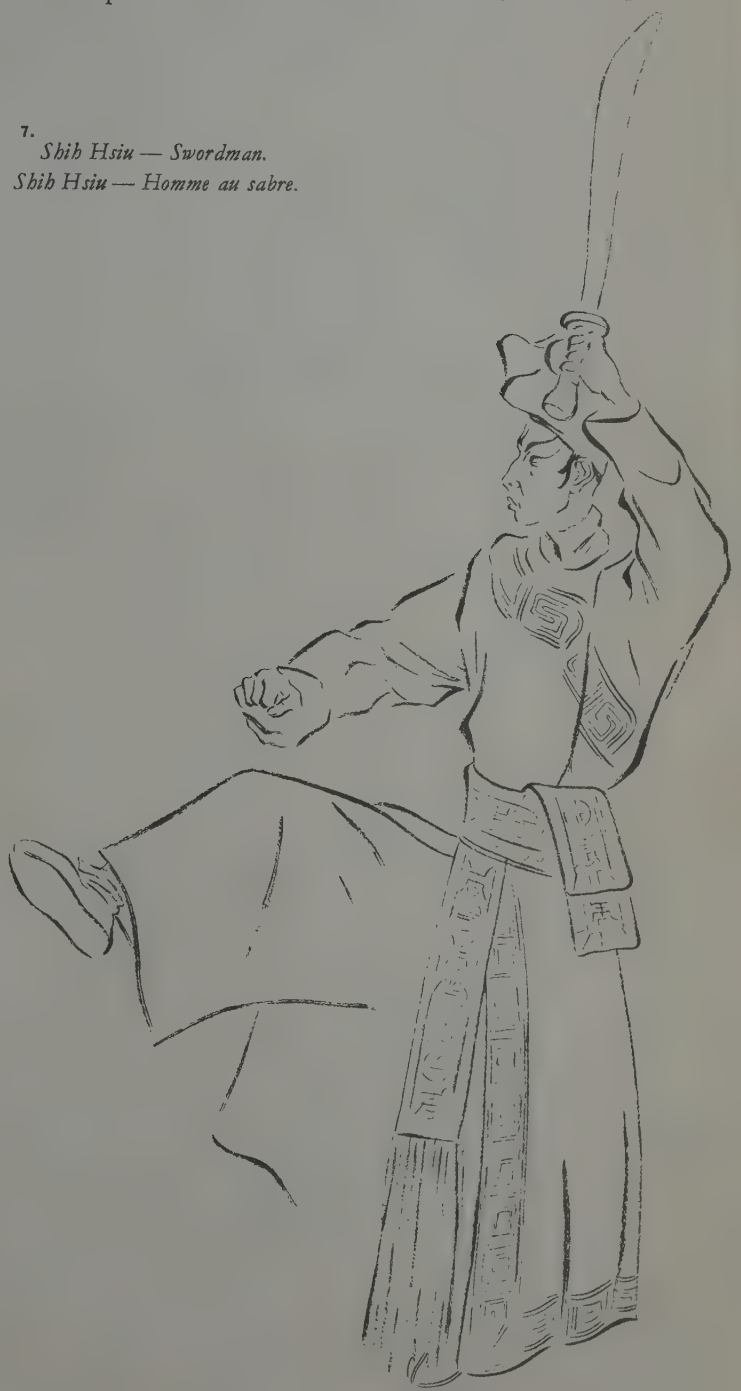
The actor playing *Chu Pa Chieh* wears a mask (fig. 5) which consists of two large imitation pig's ears and a snout fitted to sprung wire supports which fasten round the actor's own ears, the snout being held in position over the nose and mouth of the actor. He is able to move the lower part of the snout with his underlip whilst the ears flap naturally with the actor's movements. The mask is made of stiff buckram painted black with white stripes and crimson nostrils. The face of the actor is painted with alternate black and white stripes, his eyelids are painted red with a black and white surround whilst his eyebrows are painted as broad white serrated stripes containing blotches of black.

The hat which is hard, made of black velvet, is shaped as in the drawing, and actually derived from Buddhist ecclesiastical headwear. It is known as the *seng mao* (fig. 6).

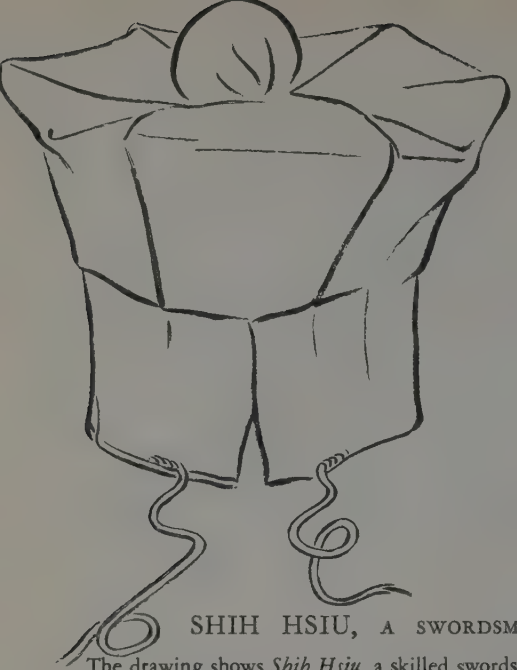
The robe worn in this case is a version of the ordinary men's *hsueh tze*. It is made of black cotton cloth and bound round the waist with a purple silk girdle or *tai tze*. It has rippling water sleeves and a low white silk crossover collar which fastens at the right side. Beneath the *huseh tze* white cotton stockings are worn as high as the knee, baggy black breeches, and ordinary flat soled black cotton Chinese slippers complete the ensemble. The part of *Chu Pa Chieh* is a ch'ou or comic role.

ont des poignets serrants. Le *chien i* est fait de satin noir uni sur quoi tranchent, aux bordures, des broderies de fil d'or larges d'environ quatre pouces. Le *chien i* est un vêtement de voyage. Il en existe deux variantes : le *chien i* « à dragons » et le *chien i* à fleurs, porté par les empereurs, les hauts fonctionnaires, et par les guerriers en guise d'armure. Le modèle ordinaire, uni, est porté par des personnages de rang inférieur : valets, suivants, etc. La ceinture nouée à la taille (*luan tai*) est large de six pouces et est faite de brocart raide multicolore. Elle est ornée de glands à l'une de ses extrémités et est recouverte de broderies *shou tzu* d'après un personnage ancien symbolisant la longévité. Le chapeau utilisé est le *ching lou mao* (fig. 8), qui est tantôt souple, tantôt rigide. Le modèle souple est souvent porté par des serviteurs de haut rang, mais il convient aussi aux personnages belliqueux, pour autant que ce ne soient pas des guerriers de profession.

Le *Shih Hsiu* chausse des *pao ti ku'ai hsueh* (fig. 9), bottillons souples en satin (noir ou de couleur), sans talon, et attachés aux chevilles par des rubans. Ils donnent assurance et stabilité aux



7.
Shih Hsiu — Swordman.
Shih Hsiu — Homme au sabre.



8.
Ching Lou Mao.

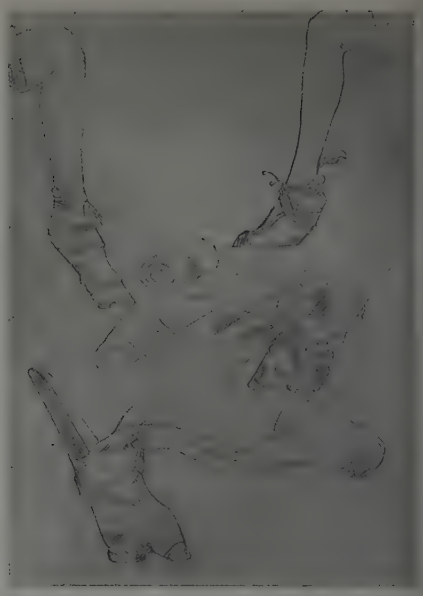
SHIH HSIU, A SWORDSMAN

The drawing shows *Shih Hsiu,* a skilled swordsman, in an action pose. He is wearing the *chien i.* This is a long robe which reaches to the feet and fastens down the right hand side. It has no collar but a circular neck opening. The sleeves have cuffs and are tight fitting. The *chien i* is made of plain black satin with a key pattern in gold thread forming a four inch wide border round the hem and the opening of the garment. The *chien i* is an outdoor garment worn when travelling. There are two other versions, the dragon and the flowered *chien i* worn by emperors and high officials and by warriors in place of armour. The plain version illustrated however, is worn only by persons of lower rank; servants, aides etc. The sash worn round the waist is known as the *luan tai.* This is six inches wide and made of stiff brocade in varying colours. It is tasselled at the end and embroidered with *shou tzu,* two variations of an old Chinese character meaning long life and much used as a pattern on stage costume. The hat is called the *ching lou mao.* It can be either of soft material or stiffened to stand high on the actor's head. The soft version is often worn by servants and retainers of higher status, but is also commonly worn by aggressive fighting characters who are yet not military personages. See fig. 8.

The boots worn by the actor, known as *pao ti ku'ai hsueh,* are made of soft black satin; they are flat soled and are bound to the ankles by tapes. Worn by actors who play parts requiring swift acrobatic movements, they serve a practical purpose in enabling him to gain a firm stance on the floor. There are coloured versions as well as black. (Fig. 9).

Among various types of footwear a special item must be mentioned, the *ts'ai ch'iao* or false feet of the female impersonator (See fig. 10). Made of wood, shod with brass, and secured to the leg with a wide cotton bandage, they enable the actor playing female parts to simulate the bound foot gait of ancient China. The *ts'ai ch'iao* is shaped so that the actor's foot rests against a wooden support and is poised in an almost vertical position. Only the tip of the false foot is visible beneath the wide trousers worn over this unique contraption.

The small sword held by the actor is known as the *tao* and is customarily used as a weapon to display feats of swordsmanship. The *ts'ai ch'iao* is shaped so that the actor's foot rests against a are heavily elongated with black greasepaint and the lines at the side of the nose emphasized. The eyes have been bound back in the same manner described in the paragraph on the *ch'ing i.* The basic hair style of male characters is the *wang tze* and *shui sha;* also described previously. The makeup is completed by side whiskers fastened under the *wang tze* and over the ears.



10.
Ts'ai ch'iao.

acteurs dont le rôle comporte des mouvements rapides et acrobatiques. Notons au passage qu'à l'opposé de cette chaussure particulièrement pratique, la scène chinoise connaît également le curieux *ts'ai ch'iao* (fig. 10) ou faux pied, qui permet à l'acteur tenant un rôle féminin d'imiter la démarche des femmes aux pieds déformés de la Chine ancienne. Le *ts'ai ch'iao* consiste en un bloc de bois garni de laiton et muni d'une large bande de coton servant à maintenir le pied dans une position presque verticale. Seul le bout du faux pied pointe sous le large pantalon qui est de rigueur avec cette chaussure unique en son genre. Pour en revenir au *Shih Hsiu* (fig. 7), le sabre court qu'il brandit est le *tao,* arme dont on se sert généralement dans les exhibitions d'escrime.

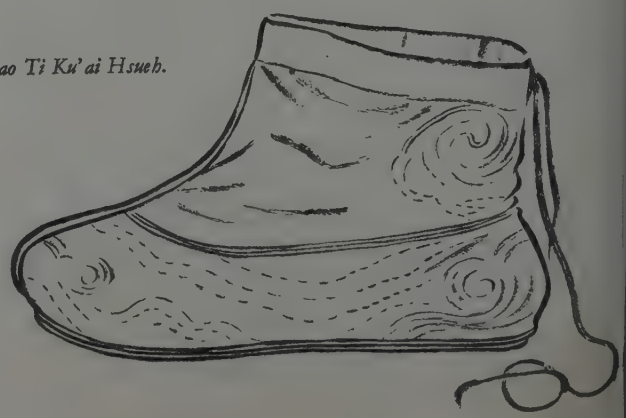
Le maquillage facial est sommaire. Du noir gras allonge fortement les yeux et les sourcils et souligne les rides partant du nez. Comme chez le *ch'ing i,* les yeux sont étirés vers l'arrière. Le *Shih Hsiu* porte la coiffure type des personnages masculins, c'est-à-dire le *wang tze* et le *shui sha,* décrits précédemment. Le maquillage est complété par des favoris attachés sous le *wang tze* et au-dessus des oreilles.

A. C. SCOTT

N. B. The system of romanization used throughout this article is the Wade system.

N. B. — La transcription en caractères latins utilisée dans le présent article est celle de Wade.

9.
Pao Ti Ku'ai Hsueh.



The Giants of the Mountain, *by Pirandello. Production by Giorgo Strehler. Schauspielhaus, Zurich, 1949.*
Les Géants de la Montagne, *de Pirandello. Mise en scène de Giorgio Strehler. Schauspielhaus, Zurich, 1949.*

THE STAGE DESIGNER

LE DÉCORATEUR

TEO OTTO

KURT HIRSCHFELD

Sketch by Teo Otto.
Dessin de Teo Otto.

EUROPEAN theatre design is, like all the other arts, in a state of uncertainty. Conflicting doctrines lead both art and artists astray. The actual work of art is lost sight of in a maze of theory, or where it is still visible it has often to be unearthed from under its own aesthetics.

This is equally true of stage design, where dictatorial theorists are gradually crushing our labours, jeopardizing the future and passing off as coming trends ideas that are already out of date.

For all its artistic value the stage designer's work is never more than part in an integral whole, subservient to the written word and, in each particular case, an element of its interpretation.

Serious work can no longer be bounded by such concepts as surrealism, realism, naturalism, expressionism or abstract art.

L'ÉTAT de la décoration théâtrale en Europe est celui de tous les arts — fort incertain.

La lutte des théoriciens et des doctrines égare les artistes et leur art. A force de théories on finit par perdre de vue l'œuvre d'art elle-même, et là où elle reste visible il faut souvent la découvrir derrière sa propre esthétique.

C'est également le cas dans le domaine de la décoration théâtrale, où la dictature des théoriciens commence graduellement à alourdir le travail et à hypothéquer nos lendemains : on y fait passer des idées périmées pour des vues d'avenir.

Pour être artistique, l'œuvre du décorateur n'est jamais que la partie d'un tout. Servante de l'œuvre écrite et, dans chaque cas particulier, élément d'une interprétation.

The madwoman of Chaillot, *by Giraudoux. Production by Leonard Steckel. Schauspielhaus, Zurich. 1946.*

La Folle de Chaillot, *de Giraudoux. Mise en scène de Leonard Steckel. Schauspielhaus, Zurich, 1946.*

These concepts are far from exhausting the infinite variety of perspectives in which a drama may be situated. Artistic doctrines denote a pusillanimous lack of independence. The vicissitudes of his work make it clear to the stage designer that all the artistic battle cries and "isms" are sheer nonsense. The world is too multiform, and so is the theatre, to be measured always with the same yard stick. For each play the designer must find a new style, since every play requires its own, and setting is primarily functional. Yet its function is not negligeable—it is enormous.

This is the spirit in which Teo Otto has pursued his life's work. Born in 1904 he belongs to the artistic evolution that occurred between the two wars.

He began by studying mechanics, but abandoned them in favour

Un travail sérieux ne peut plus se contenter de concepts comme ceux de surréalisme, réalisme, naturalisme, expressionnisme ou abstraction. Ces concepts n'épuisent pas l'infinie variété des situations dans lesquelles une œuvre dramatique peut être placée. Une doctrine artistique est signe de pusillanimité et de manque d'indépendance. Les vicissitudes de son travail font sentir au décorateur que les cris de guerre de tous les « ismes » artistiques ne sont qu'une farce. Le monde, et non moins le théâtre, est bien trop multiforme pour se laisser mesurer toujours à la même aune. Pour chaque pièce le décorateur doit chercher à nouveau un style, car chaque pièce réclame son style particulier et le décor a surtout un rôle fonctionnel. Ce n'est pas peu de chose, c'est énorme.

C'est dans cet esprit que Teo Otto a accompli l'œuvre de sa

of painting, and entered the Academy of Fine Arts at Cassel. Later he became assistant at the High School for Architecture in Weimar, and afterwards went to Paris. At the age of twenty-three he was already designing for the Kroll Opera in Berlin, and at twenty-seven became the chief designer to the Berlin Staatstheater.

His comprehension of contemporary social and human problems has greatly influenced his development. It is the key to his general behaviour, to his close relationship with the Zurich Schauspielhaus, and to his attitude during the war. His War Journal reveals his rich command of space line and colour, but at the same time affirms his belief in the multiplicity of human character, and expresses it in terms of mutual help and understanding. This notion is the essence of his creative genius, for it keeps his artistic conception within bounds while unleashing his energies on the exploitation of artistic and technical means. It is the secret of his work, which always takes one by surprise, and of his infectious driving power. It has made him one of the most famous designers of the German-speaking theatre which extends over all Germany, Austria and Switzerland.

Since 1933, when he was obliged to leave Germany and the Berlin Staatstheater on account of his opinions, he has become the great designer of the Zurich Schauspielhaus. His creations for it, during the past nineteen years, run into hundreds. After the cessation of hostilities he also worked for the Vienna Burgtheater and for the Kammerspiele and Staatstheater in Munich. But

vie. Né en 1904, il appartient à cette génération dont l'évolution artistique s'est accomplie dans l'entre-deux-guerres.

Il commence par étudier la mécanique, l'abandonne pour la peinture, entre à l'Académie des Beaux-Arts de Cassel, puis devient assistant à l'Ecole supérieure d'architecture à Weimar. Ensuite, c'est Paris. A vingt-trois ans, le voilà décorateur à l'Opéra Kroll, à Berlin. A vingt-sept ans, il est décorateur en chef au Staatstheater de Berlin.

Sa compréhension des problèmes sociaux et humains de notre temps a beaucoup influencé son évolution. C'est ici qu'il faut chercher la clé de son comportement, de ses rapports intimes avec le Schauspielhaus de Zurich, de son attitude devant la guerre. Dans son journal de guerre, sa conception du caractère multiple de la nature humaine, qui s'exprime dans la compréhension mutuelle et l'entr'aide, s'affirme en même temps que la richesse polychromique, spatiale et linéaire. Elle constitue l'essence même de son génie créateur. Grâce à elle, Teo Otto garde la mesure dans la conception, mais se déchaîne dans l'emploi des moyens artistiques et techniques. C'est là le secret de son œuvre, qui surprend toujours, ainsi que celui de son dynamisme contagieux. C'est ce qui a fait de lui l'un des décorateurs les plus fameux du théâtre de langue allemande, c'est-à-dire d'Allemagne, d'Autriche et de Suisse.

Depuis 1933, époque où il dut quitter l'Allemagne et le Staatstheater de Berlin pour ses convictions, il est devenu le grand décorateur du Schauspielhaus de Zurich. Les créations qu'il y a

The Trojan War will not take place, *by Giraudoux. Production by Werner Kraut. Schauspielhaus. Zurich, 1949.*

La Guerre de Troie n'aura pas lieu, *de Giraudoux. Mise en scène de Werner Kraut. Schauspielhaus, Zurich, 1949.*

Zurich, where his personality first asserted itself, remains the hub of his activities. What then does this extraordinary artistic personality represent? and how are we to define it?

Teo Otto always takes the subject, that is to say the play in hand, as his starting point. He sets himself to penetrate its intentions and give them full effect—and not merely aesthetic effect which does not carry very far. He tries to bring the problem of the play into relief by his décor, to clarify its elements and lend it his support. He has defined the tendencies of his work in an article which begins by describing the different possibilities open to the stage designer, and ends by explaining his own imperative requirements. The following are a few extracts:

"The *first quality* of a stage designer is complete mastery of his craft. He must know how to use and combine all the potentialities of colour, line, surface, volume, density, light and shade. The advanced study of these means constitutes both the most exciting part of artistic effort in general and the most essential part of stage designing.

Materials must be the designer's special concern. He must be curious, constantly investigating and on the look out for something new. It is not enough for him to know the decorative value of his materials, he must weigh and verify over and over their sensory value (hard, rough, brittle, light, vaporous, transparent). In this domain the designer must be a discoverer.

As regards *technique*, it must have no secrets for him, yet he must not overestimate its importance. A machine which manufactures goods is useful: for it has been carefully combined and adjusted to its task. Unfortunately the same does not hold good

faites depuis dix-neuf ans se comptent par centaines. Après les hostilités, il a travaillé également pour le Burgtheater de Vienne ainsi que pour les Kammerspiele et le Staatstheater de Munich.

Mais le centre de son activité reste Zurich, et c'est ici qu'il s'est affirmé. Que représente donc cette personnalité artistique extraordinaire, et comment la définir ?

Teo Otto part toujours du sujet, c'est-à-dire de la pièce à monter. Il s'efforce de pénétrer les intentions de l'œuvre et de donner à celle-ci tout son effet. Non certes le seul effet esthétique, qui n'engage à rien : Teo Otto cherche à faire ressortir, dans son décor, le problème posé par l'auteur, à en rendre les données plus claires, à l'étayer. Il a défini les tendances de son œuvre dans un article où, partant des différentes possibilités offertes au décorateur, il nous explique ses propres impératifs. En voici quelques extraits :

« La *qualité première* du décorateur est la maîtrise complète de son métier. Savoir utiliser et combiner toutes les possibilités qu'offrent les couleurs, la ligne, la surface, le volume, les corps, la lumière et l'ombre. L'étude poussée de tous ces moyens constitue le côté le plus passionnant du travail artistique en général et l'élément essentiel de la création de décors en particulier.

» Les *matériaux* doivent être l'objet de l'attention toute spéciale du décorateur. Il doit être curieux, toujours chercher, toujours découvrir du nouveau. Il ne suffit pas de connaître la valeur décorative de ces matériaux, il faut soupeser et contrôler — en recommençant souvent — leur valeur sensorielle (dur, grossier, cassant, léger, vaporeux, transparent). Dans ce domaine, le décorateur doit être un découvreur.

Romeo and Juliet, *by Shakespeare. Production by Oskar Walterlin. Schauspielhaus. Zurich, 1950.*

Roméo et Juliette, *de Shakespeare. Mise en scène d'Oskar Walterlin. Schauspielhaus, Zurich, 1950.*

Armut, Reichtum, Mensch und Tier, *by Jahn. Production by Leonard Steckel. Schauspielhaus, Zurich, 1950.*

Armut, Reichtum, Mensch und Tier, *de Jahn. Mise en scène de Leonard Steckel. Schauspielhaus, Zurich, 1950.*

of theatrical machinery, which has been much overrated and not properly thought out. A designer should be able to give a fine performance with the simplest technical means. On recently constructed stages, especially in Germany, technique takes up too much room. It swamps both the human element and the element of pure representation. It is now becoming clear that all its complications have no living practical connection with the possibilities of the theatre. It obviously bears no relation to modern drama which calls for no such elaborate material means. Yet the dramatic literature of an age alone determines the essential features of its theatre, from the style of production down to the stage machinery.

But if machinery is too much prized and used without discrimination, lighting is in a worse way still, for its resources remain pitiable and much serious study remains to be done in this field.

Since the decorator's job is to create *an image,* his perception of reality and capacity to project it in a spiritualized form are naturally of decisive importance. The artist must remain open to all the possibilities that offer, from impressions of nature to the purest abstraction. Naturalism may be bad as a programme but it can be an excellent means of expression. So can abstract representation, though carried to the point of a system it will kill art. The world of the theatre is situated on the boards of the stage. It is a kind of tray on which we offer to the public movement and figures, a picture, and in short a representation. Our whole duty

» Quant à la *technique,* il doit n'en rien ignorer, sans la surestimer. Une machine qui fabrique des produits est utile : on la combine soigneusement et on la met au point. Il n'en est malheureusement pas de même pour la machinerie théâtrale. Sa conception n'a pas été approfondie et l'on s'en est exagéré la valeur. Le décorateur doit pouvoir donner une belle représentation avec des moyens techniques des plus primitifs. Sur les scènes de construction récente, surtout en Allemagne, la technique déborde l'élément humain et la représentation pure ; elle prend trop de place. On s'aperçoit maintenant que ses complications n'ont pas de lien pratique, vivant, avec la scène et ses possibilités. De toute évidence, cette technique ignore la littérature dramatique moderne, qui ne réclame point de moyens matériels d'une telle envergure. Or seule la littérature dramatique d'une époque détermine le visage du théâtre, depuis le style de la représentation jusqu'à la machinerie de la scène.

» Mais si l'on surestime la machinerie, si on l'utilise sans discernement, la situation n'est pas meilleure pour l'éclairage, dont les moyens restent piteux. Ce domaine-là devra être encore sérieusement étudié.

» Comme il s'agit pour lui de créer *une image,* la faculté qu'a le décorateur de percevoir la réalité et de la projeter en une représentation spiritualisée joue un rôle décisif. L'artiste doit rester ouvert à toutes les possibilités qui s'offrent, depuis les impressions de nature jusqu'aux abstractions les plus pures. Si le

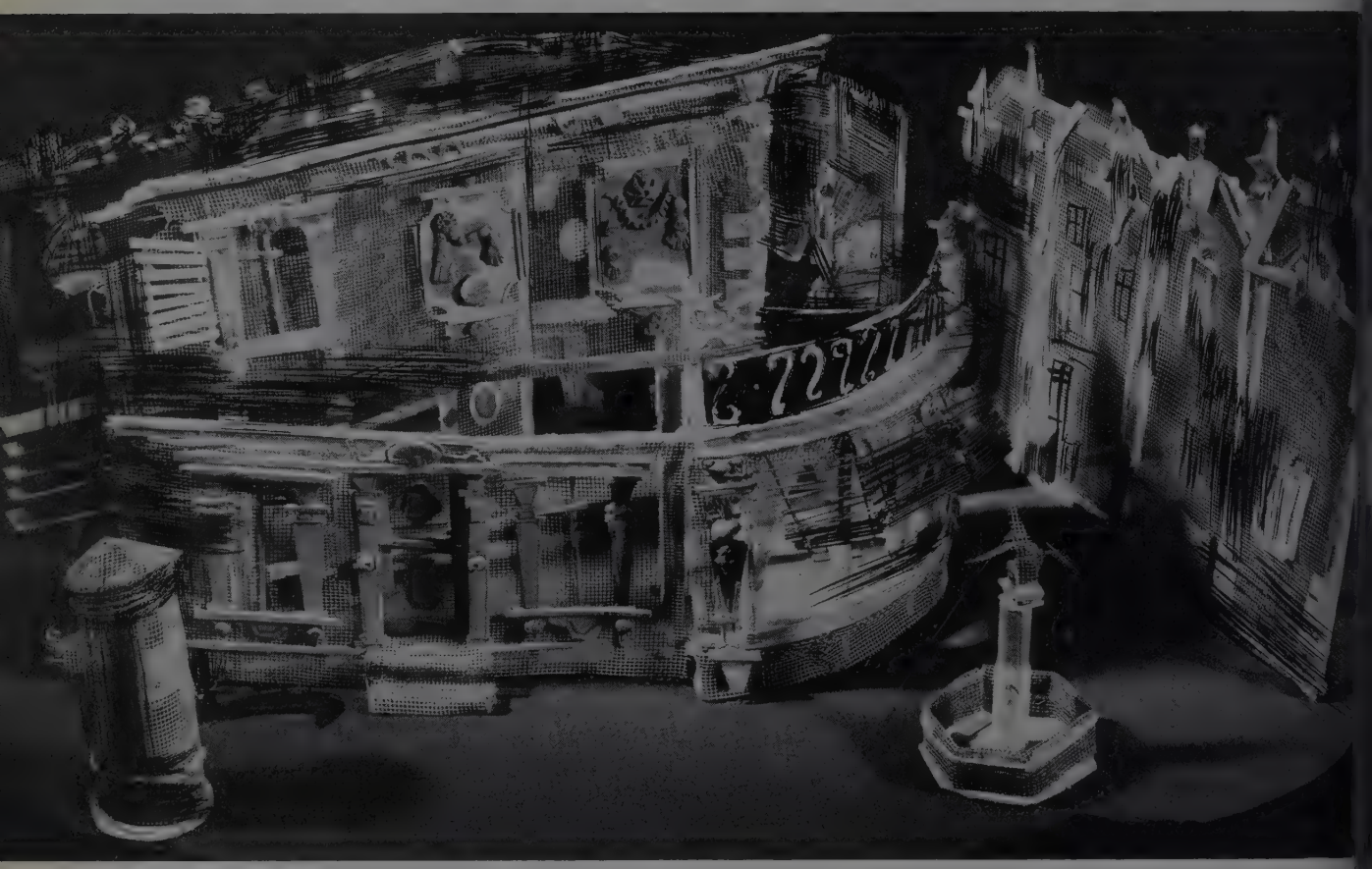
is to place the man on the boards in a fitting frame and present the whole to the man in the auditorium.

It will be observed that Teo Otto's dicta are as personal as his creations. His delight is to make settings "out of nothing." He believes neither in authentic properties which look false upon the stage nor in spurious imitations. His work is centred on giving the spirit of a play effective expression. What is in keeping with the spirit of a play? Any setting which does not monopolize the interest and is content to give visual support to the interpretation.

This applies not only to the general scheme round which later developments are built up but also, and even especially, to line, form and colour.

naturalisme est un mauvais programme, il peut être au moins un très bon moyen. L'abstraction, elle aussi, peut être un excellent moyen d'expression, alors qu'érigée en système elle tue l'art. Le monde du théâtre se trouve sur les planches. C'est un plateau sur lequel nous servons au public du mouvement, des corps, un tableau, bref, une représentation. Notre grand devoir est de placer l'homme sur le plateau dans un cadre juste et de présenter le tout à l'homme dans la salle. »

On le voit, les propos de Teo Otto sont personnels, comme ses créations. Sa manie est de faire des décors « avec rien ». Il ne croit, sur la scène, ni aux choses faussement authentiques ni à la fausse imitation. Son travail est centré sur la pièce et sur l'efficacité conforme à son esprit.



The Spook Sonata, *by Strindberg. Production by Leonard Steckel. Schauspielhaus. Zurich, 1952.*

La Sonate des Spectres, *de Strindberg. Mise en scène de Leonard Steckel. Schauspielhaus, Zurich, 1952.*

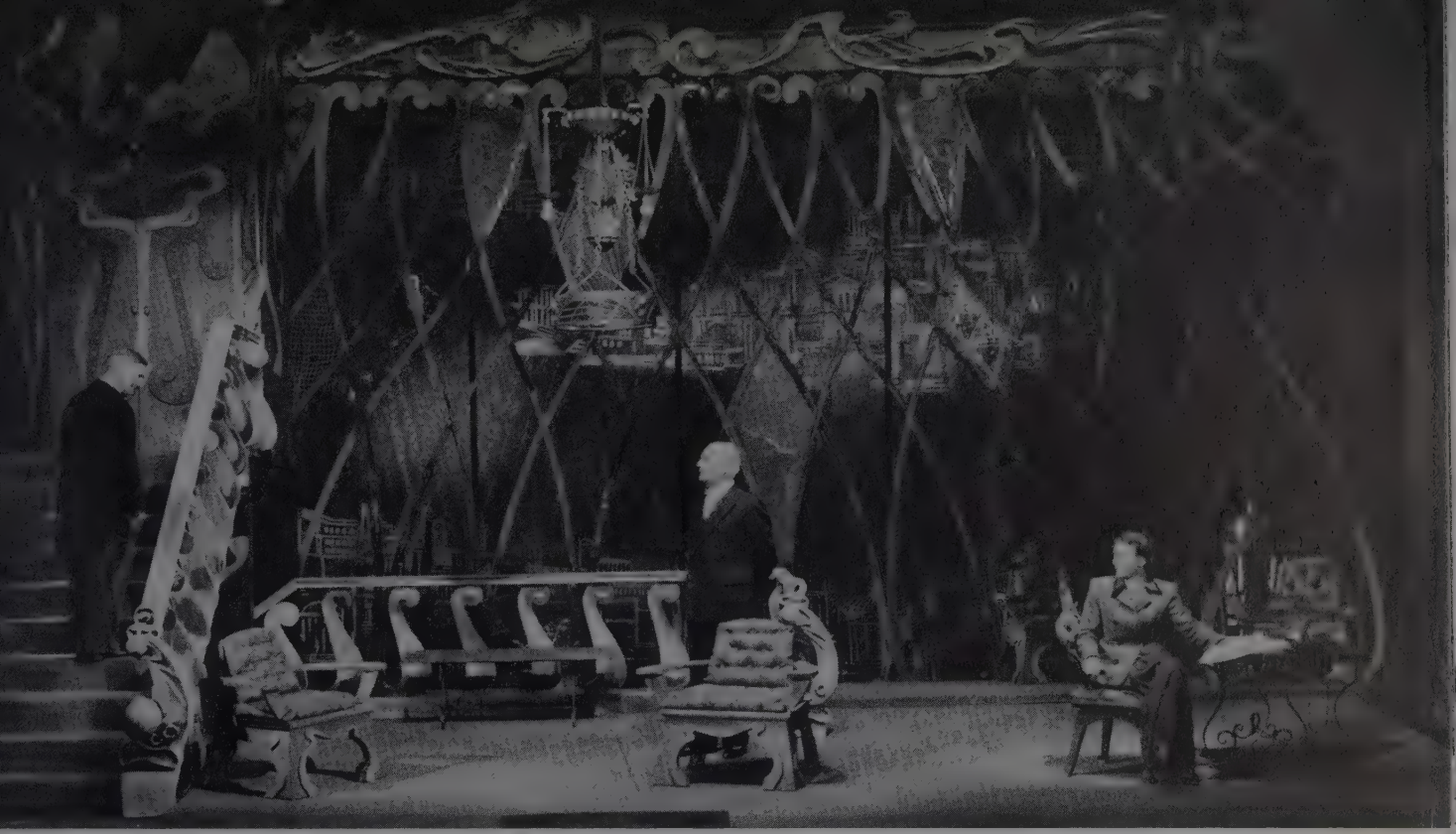
Shall the play be given a light or sombre setting? Shall the tones be pure or composite? Shall the various planes be restless or still? The solution of each of these problems is all-important. For we must bear in mind that as the curtain rises we show the spectator the "countenance" of the play. On the visual impression he receives will depend his receptivity to the play, and often also the fate of the performance. He must be able to read it without ceasing to listen, for thus the element of hearing will retain its ascendancy over the element of sight.

Teo Otto's work is purely intuitive. During his discussions with the producer, while they cautiously embark on the subject of a

Qu'est-ce qui est conforme à la pièce ? Tout décor qui renonce à se rendre abusivement intéressant et qui se contente d'apporter un appui optique à l'interprétation de l'œuvre.

Cela vaut non seulement pour le projet sur lequel s'ordonneront les développements ultérieurs, mais aussi et surtout pour la ligne, la forme et les couleurs.

La pièce sera-t-elle jouée dans des décors clairs ou sombres, les tons seront-ils purs ou rompus, les différents plans seront-ils au repos ou en mouvement ? Autant de problèmes dont la solution a une importance décisive. Car il faut songer qu'en levant le rideau nous montrons au public le « visage » de la pièce. De



Siegfried, *by Giraudoux. Production by Oskar Walterlin. Schauspielhaus. Zurich, 1950.*

Siegfried, *de Giraudoux. Mise en scène d'Oskar Walterlin. Schauspielhaus, Zurich, 1950.*

★

The Taming of the Shrew, *by Shakespeare. Production by Werner Kraut. Schauspielhaus. Zurich, 1952.*

La Mégère apprivoisée, *de Shakespeare. Mise en scène de Werner Kraut. Schauspielhaus, Zurich, 1952.*

Phot. W. E. Baur.

new play, consider its literary aspect and the matter of its argument, he is already making preliminary sketches. His pencil spares nothing: envelopes, table clothes, mats, menus, everything made of paper or that offers a white surface receives his first impressions, and the setting begins to acquire its first outlines.

Then comes the second stage: discussion of the project and of shapes and colours. But while the artist's intuitive genius had unfetterd play over the first sketches, now artistic reasoning intervenes to control and determine the details. The project is amplified, recreates itself, takes on form and colour to constitute the maquette. Sketches and drawings are then sent to the studio. Teo Otto takes charge of some of the scene painting himself, for he holds that an artist's hand is as discernible on the stage as in a picture. To resume one might put it that he is an intuitive designer, who uses instinct and experience to discover the mainstays of a play, from which he draws the means of giving it life. Furthermore he adds to all this an artistic common sense, tempered by life and its vicissitudes, which makes him ever ready to discuss and to exchange. He is indeed a designer capable of finding the stage corollary of artistic truth.

Richard II, *by Shakespeare. Production by Kurt Hirschfeld. Schauspielhaus, Zurich, 1952.*

Phot. W. E. Baur.

l'impression visuelle qu'il en reçoit dépendra sa réceptivité devant l'œuvre, et souvent aussi le sort même de la représentation. Avec la succession des tableaux, le public continuera de « feuilleter » ce visage. Il doit pouvoir y lire, sans cesser d'écouter ; l'élément auditif gardera ainsi sa primauté sur le visuel.

Le travail de Teo Otto est purement intuitif. Dans ses entretiens avec le metteur en scène, pendant qu'ils abordent prudemment le sujet d'une nouvelle pièce et en discutent l'aspect littéraire, le contenu ou la thèse, Teo Otto fait déjà ses premières esquisses. Son crayon n'épargne rien : enveloppes, nappes, menus, sous-verre, tout ce qui est papier ou surface blanche recueille les premières impressions du décorateur. Le décor trouve ainsi ses premiers contours.

Vient ensuite la seconde étape : la discussion du projet, des formes et des couleurs. Mais alors que l'esprit intuitif de l'artiste avait créé les premières esquisses en toute liberté et sans aucune entrave, ici, au contraire, intervient le raisonnement artistique, qui contrôle et précise les détails. Le projet s'amplifie, se recrée de nouveau, prend forme et couleur pour conduire à la construction de la maquette.

Esquisses et dessins vont alors à l'atelier. Teo Otto se charge en partie lui-même de la peinture, car pour lui le tour de main du peintre est sensible sur la scène comme dans un tableau. On pourrait donc dire, en résumé, que Teo Otto est un décorateur intuitif qui use d'expérience et d'instinct pour saisir les lignes de force d'une pièce d'où se dégagent les moyens de lui donner vie. Bien plus, il ajoute à tout cela son bon sens artistique, passé au creuset de la vie et de ses vicissitudes, toujours disposé à la discussion ou à l'échange. Teo Otto est le décorateur capable de trouver à la vérité artistique son équivalent théâtral.

Richard II, *de Shakespeare. Mise en scène de Kurt Hirschfeld. Schauspielhaus, Zurich, 1952.*

The Robbers, *by Schiller. Production by Oskar Walterlin. Schauspielhaus, Zurich, 1951.*

Les Brigands, *de Schiller. Mise en scène d'Oskar Walterlin. Schauspielhaus, Zurich, 1951.*

Phot. W. E. Baur

KURT HIRSCHFELD

Deputy-Director of the Schauspielhaus, Zurich.

FESTIVALS ET RENCONTRES INTERNATIONALES

★

MEETINGS IN VENICE

RENCONTRES A VENISE

★

LIDO (I.T.I.) SAN GIORGIO (UNESCO)

ANDRÉ JOSSET
Secrétaire général de l'I. I. T.

LET us call the I. T. I. meeting the Conference of the Lido, to avoid confusion with another Conference organized by Unesco on Artistic Liberty and held subsequently on the island of San Giorgio. The two were only separated by a stretch of blue water and the interval of a day. Otherwise the I. T. I. worked, resolved and took action in close liaison and agreement with its parent organization. The Lido meeting was intentionally planned before that of San Giorgio for they were to complete each other or, more precisely, the I. T. I. conference was to be from our point of view a summing up, and a point of departure for discussions in a wider field.

Every poet, musician and painter has told the wonder of first waking in Venice, surrounded by a reality as rare and sensational as any dream. Just as certain flowers seem the myths of a gardener's imagination, so Venice is a water flower marvellously engendered by the nightmare fear of barbaric invasion in men who built their refuge in the remote lagoons, on fragile pylons over which the palaces eventually grew. The brilliant spirit of Venice sprang thus from the joy of survival, and accumulated along the dazzling centuries domes, mosaics, paintings, waterways, ships, beauty, riches and death. And here we have the great ship brought at last to anchor, petrified in its own image, bearing immortal testimony to the heroic first defenders of a free spirit, and to the genius of their sons.

Such a meeting place must needs attract us. The liberty of art in general and of dramatic art in particular, since that is our particular concern, still stands in need of defence. The course of centuries has failed to reveal a code of principles valid for all time, and the lot of man is to see the fruit of his toil crumble into ruin. Yet the liberty so essential to artistic creation is from time to time put in question. To explain this phenomenon we are told that, since creeds and systems are in constant evolution, artists are bound to suffer the consequences: the ideas governing states and the imperious necessities of political economy may at times deprive us,

APPELONS « Conférence du Lido » la Conférence de l'I. I. .T., pour ne pas la confondre avec la Conférence organisée par l'Unesco sur la Liberté de l'Artiste, et qui eut lieu ensuite dans l'île de San Giorgio.

Un large espace marin, très bleu, et vingt-quatre heures, très remplies, nous ont seuls séparés : pour le reste, l'I. I. T. a travaillé, agi et décidé en commun accord et en liaison avec sa fondatrice. Ce n'est donc pas sans motif que le Lido précédait San Giorgio dans le temps, comme il le précède vers la mer : les deux réunions devaient se compléter ; ou, pour plus de précision encore, la Conférence de l'I. I. T. devait être à la fois un accomplissement en ce qui nous concerne, et une préparation à des débats portés sur une scène plus vaste.

Ne pas connaître Venise et s'y réveiller tout à coup, encerclé par une réalité aussi rare et aussi saisissante que le plus rare des songes, tous les poètes, les musiciens, les peintres qui ont vu Venise en ont dit l'émerveillement. De même que certaines fleurs ressemblent à des rêves de jardinier, Venise est la fleur d'eau qu'a créée jadis — merveilleuse conséquence — le mauvais rêve des invasions barbares sur des populations tremblantes se réfugiant au fond des lagunes pour survivre, à l'aide de pilotis fragiles d'où sont sortis les palais. L'âme brillante de Venise a surgi de là, s'élançant du bonheur de n'avoir pas été fauchée, et accumulant au cours d'une succession éblouissante de siècles, les coupoles, les mosaïques, les peintures, les avenues liquides, les vaisseaux, la beauté, les richesses, la mort. Et voici enfin aujourd'hui le grand navire à l'ancre, pétrifié dans son propre vestige immobile, immortalisant l'héroïsme des premiers défenseurs d'un esprit et le génie de leurs fils.

Un pareil lieu devait nous attirer. La liberté de l'art en général et de son expression théâtrale en particulier, puisque c'est ce sujet qui nous occupe, est à défendre aujourd'hui encore. Les siècles n'ont pu établir des codes valables pour tout l'avenir, et d'ailleurs c'est le sort des hommes de voir crouler ce qu'ils ont construit. Cette liberté, essentielle au créateur d'une œuvre d'art, est remise en cause périodiquement. On nous dit, pour expliquer ce phénomène,

Phot Lido.

ORANGE

Œdipus Rex, *by Sophocles. Production and décor by Samson Fainsilber. Roman Theatre at Orange. 1952.*

Œdipe-Roi, *de Sophocle. Mise en scène et décor de Samson Fainsilber. Théâtre Antique d'Orange, 1952.*

★

Bettom left : Patricia Neway in Iphigenia in Tauris, *by Gluck. Production by Jan Doat. Décor by André Masson. Aix-en-Provence, 1952.*

En bas, à gauche : Patricia Neway dans Iphigénie en Tauride, *de Gluck. Mise en scène de Jan Doat. Décor d'André Masson. Aix-en-Provence, 1952.*

★

The Mystery of the Nativity, *presented by André Reybaz and Catherine Toth, at Arras, 1952.*

Le Mystère de la Nativité, *présenté par André Reybaz et Catherine Toth, à Arras, 1952.*

Phot. Lido.

AIX-EN-PROVENCE

ARRAS

Phot. Zeller.

Samson Fainsilber, producer, decorator and leading actor of Œdipus Rex, *by Sophocles. Adaptation by Jean Goudal. Nîmes, 1952.*

*Samson Fainsilber, metteur en scène, décorateur et principal interprète d'*Œdipe-Roi, *de Sophocle. Adaptation de Jean Goudal. Nîmes, 1952.*

★

Top right : Monique Mélinand and Renaud Mary in Lorenzaccio, *by Musset. Production by Jean Vilar. Costumes by Gischia. Avignon. 1952.*

En haut, à droite : Monique Mélinand et Renaud Mary dans Lorenzaccio, *de Musset. Mise en scène de Jean Vilar. Costumes de Gischia. Avignon, 1952.*

★

Daniel Yvernel and Gérard Philipe in Lorenzaccio, *by Musset. Production by Jean Vilar. Costumes by Gischia. Avignon, 1952.*

Daniel Yvernel et Gérard Philipe dans Lorenzaccio, *de Musset. Mise en scène de Jean Vilar. Costumes de Gischia. Avignon, 1952.*

Phot. Varda.

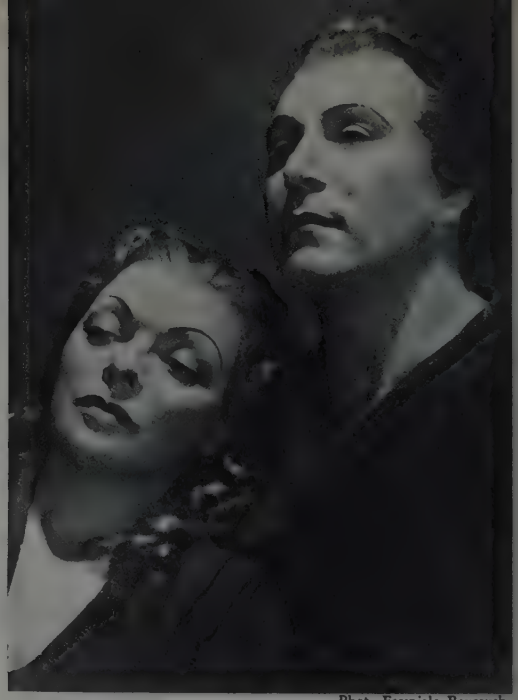
Phot. Varda.

Phot. Festpiele Bayreuth.

BAYREUTH

Siegfried *by Wagner. Production by Wieland Wagner. Bayreuth, 1952.*

Siegfried *de Wagner. Mise en scène de Wieland Wagner. Bayreuth, 1952.*



Phot. Festpiele Bayreuth.

Ramon Vinay and Martha Modl in Tristan and Isolde *by Wagner. Production by Wieland Wagner. Bayreuth, 1952.*

Ramon Vinay et Martha Môdl dans Tristan et Yseult, *de Wagner. Mise en scène de Wieland Wagner. Bayreuth, 1952.*

★

Erich Kunz and Irmgard Seefried in The Marriage of Figaro, *by Mozart. Salzburg, 1952.*

Erich Kunz et Irmgard Seefried dans Le Mariage de Figaro, *de Mozart. Salzburg, 1952.*

★

The Thin Cousin, the Mistress, the Man and the Fat Cousin in Everyman, *by Hoffmannsthal. Salzburg, 1952.*

Le cousin maigre, la maîtresse, l'Homme et le cousin gras dans Jederman, *de Hoffmannsthal. Salzburg, 1952.*

SALZBURG

The burlesque couple in The Common Glory, *an historical drama by Paul Green, presented each year since 1947 at Williamsburg, Virginia.*

Le couple burlesque de The Common Glory, *drame historique de Paul Green, présenté chaque année depuis 1947 à Williamsburg en Virginie.*

Phot. Flournoy.

VIRGINIA

★

The dance of the Cherokee Indians in Unto these Hills, *an historical drama by Kermit Hunter. The Cherokee Open Air Theatre, North Carolina... 1952.*

La danse des Indiens Cherokee dans Unto these Hills, *drame historique de Kermit Hunter. Théâtre de plein air de Cherokee. Caroline du Nord, 1952.*

Phot. Kai Jurgensen.

NORTH CAROLINA

in part or altogether, of that which our own efforts and those of our forebears had secured. Well and good. But art cannot live in fetters and restrictions; it needs fresh air to breathe, and on this condition only can it survive.

The place of our conference, the Excelsior Hotel on the Lido is reached by proceeding gently down the Grand Canal in a launch or vaporetto till the waterway widens into a great lake. The happy progress across its unruffled surface ends abruptly with a sharp turn into a narrow channel that seems at first to be a cul de sac but widens later to form a little harbour belonging to the Hotel. Access to the building is gained by what I would call the hold. A vast room is reserved for our plenary sessions and smaller ones for committee meetings. Our delegates are lodged in the hotel which makes organization easy and facilitates personal intercourse.

The conference lasted for three days under the presidency of Silvio d'Amico. Our programme bore a title rather longer than that of a novel, but then its scope was considerable. "The present condition of drama throughout the world, the dangers which beset it, and the obstacles which oppose its free development." It is not my intention here to give a detailed account of the work of the Conference, nor of its results. These points are the matter of a report shortly to be published. I will only say that fifty delegates from eighteen countries responded to our call, which attests the interest taken by theatre people all over the world in the subject of our discourse. Thanks to the numerous and highly distinguished theatrical personalities who lent us their support precious information was made available on the state of the theatre in eighteen countries, on the help given to young authors and the vexed question of crippling taxation especially for foreign works, on the throttling influence of censorship, on problems of author's

que les systèmes et les croyances évoluant sans cesse, l'artiste en reçoit obligatoirement les contre-coups ; que les idées directrices qui guident les Etats, et les nécessités impérieuses de l'économie, peuvent parfois nous retirer en tout ou en partie ce que nos efforts et ceux de nos prédécesseurs nous avaient fait obtenir. Tout cela est bel et bon, mais l'art ne peut pas vivre dans les restrictions, les entraves ; il lui faut le plein air pour respirer. A cette condition seule, il peut se maintenir.

Le lieu de notre Conférence était à l'hôtel Excelsior, au Lido. On descend lentement le Grand Canal à bord d'un vaporetto ou de tout autre esquif, puis le Canal s'ouvre comme un grand lac. L'heureuse navigation sur l'eau calme se termine brusquement par un virage brusque dans une ruelle d'eau qui semble d'abord un cul-de-sac, mais s'ouvre de nouveau pour former un petit havre appartenant à l'Excelsior. On pénètre dans l'hôtel par ce que j'appellerai les soutes. Une vaste salle avait été réservée pour nos séances plénières, et d'autres plus petites pour les séances des Comités. Nos délégués habitaient l'hôtel. Ainsi, les questions d'organisation matérielle se trouvaient grandement facilitées, de même que les relations entre participants à la Conférence.

Les travaux durèrent trois jours, sous la présidence de Silvio d'Amico. Notre programme portait un titre un peu plus long que celui d'un roman. Mais le sujet était considérable : « La condition présente de l'Art Dramatique dans le Monde, les dangers qui le menacent, et les obstacles qui s'opposent à son libre développement. »

Ce n'est pas mon propos de faire ici un compte rendu détaillé des travaux de la Conférence et de ses résultats. Ces points appartiennent à un rapport spécial qui sera publié sous peu. Je me contenterai de dire aujourd'hui que cinquante délégués représentant dix-huit pays avaient répondu à notre appel, ce qui prouve l'extrême intérêt suscité par notre Ordre du Jour chez les gens de théâtre de beaucoup de nations ; et que de nombreuses personnalités

Phot. Lemaire.

Phot. Lemaire.

NEDERLAND

Iphigenia *by Euripides. Production by Johann de Meester. Décor and costumes by Nico Wynberg. Holland Festival, 1951.*

Iphigénie, *d'Euripide. Mise en scène de Johann de Meester. Décor et costumes de Nico Wynberg. Holland Festival, 1951.*

★

Iphigenia *by Euripides. Production by Johann de Meester. Décor and costumes by Nico Wynberg. Holland Festival, 1952.*

Iphigénie, *d'Euripide. Mise en scène de Johann de Meester. Décor et costumes de Nico Wynberg. Holland Festival, 1952.*

★

The Marriage of Figaro, *by Beaumarchais. Production, décor and costumes by Johann de Meester. Open air theatre of Bloemendaal, 1952.*

Le Mariage de Figaro, *de Beaumarchais. Mise en scène, décor et costumes de Johann de Meester. Théâtre de plein air de Bloemendaal. 1952.*

Phot. Lemaire.

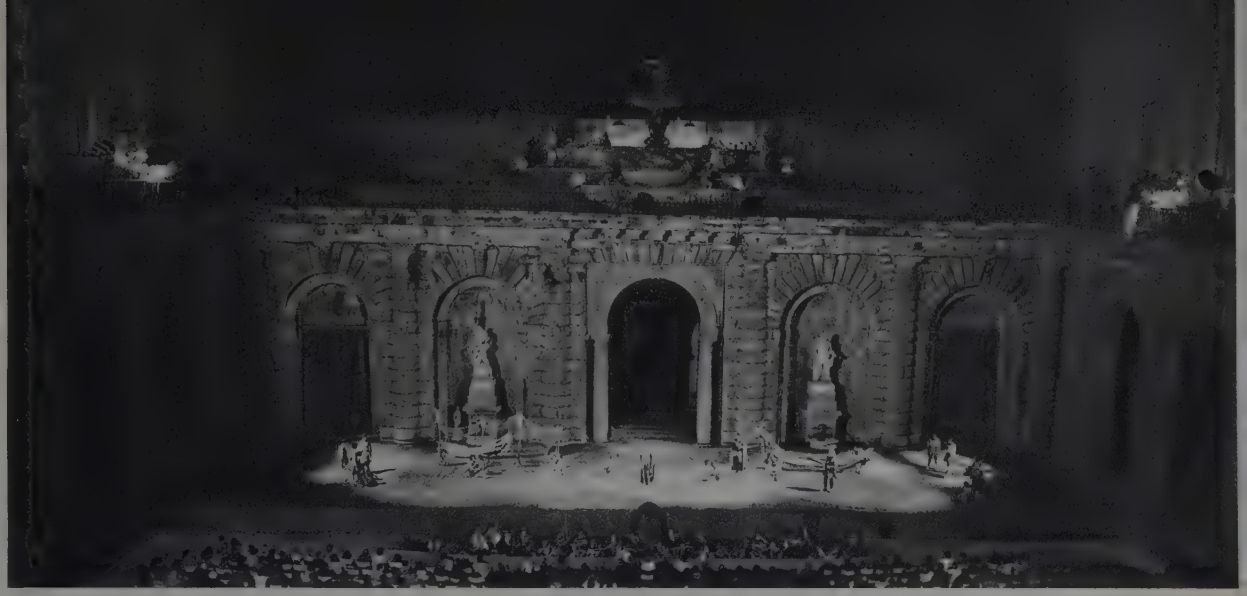
and translator's rights, and indeed on all the difficulties which impede the free circulation of plays throughout the world. All aspects of the combined Comedy and Tragedy which make up the life of the theatre today were studied and reviewed. Suggestions were made, lines of argument pursued and the final decisions all unanimously approved. This is enough to indicate that the conference was free, vital, ardent and conducted with good will, and the practical results which it achieved promise well for the future.

Making recommendations is not enough: they must be put into effect. Ours were adopted by the immensely interesting and important Unesco conference on artistic liberty, and many of the delegates went home determined to take action on a national level to ensure that our hopes should not remain a dead letter. The great advantage of these meetings between theatre people of all nations is not only that they allow direct comparison of the various policies pursued by different countries to safeguard the cause of the theatre, but they forge personal links that are infinitely useful in establishing mutual understanding and more coherent collective effort. Some people wonder whether these international gatherings really serve any purpose. Whenever a group of people get together to examine problems of general interest there are always sceptics to pretend that nothing comes of it but words. In answer to an invitation I once issued to a playwright, whose works are frequently performed, I received the astonishing rejoinder that he was not interested in problems so far removed from his sphere as a writer. His answer was in fact a proud affirmation of solitude, when of all the arts drama is least able to live alone. This author no doubt sees himself as a lighthouse shining in the outer darkness, superbly unconcerned with such vile contingencies as a basic supply of electricity. The falseness and vanity of such a point of view brings home the need for a different spirit.

Those who participate in international deliberations quickly learn to widen their field of vision and make the necessary effort

théâtrales de premier plan avaient bien voulu nous apporter leur concours. Grâce à eux, des renseignements précieux sur la situation du théâtre dans dix-huit pays du monde, sur le soutien donné aux jeunes auteurs, sur les questions des taxes qui grèvent le théâtre, et en particulier les œuvres étrangères, sur la censure qui peut le garrotter, sur le problème du droit d'auteur et des traductions, sur les difficultés apportées à la circulation des œuvres à travers le monde, tous ces chapitres de la Comédie et de la Tragédie qui composent la vie du théâtre d'aujourd'hui, ont été étudiés, creusés, ont fait l'objet de suggestions, de discussions serrées, de décisions emportées toutes à l'unanimité. C'est assez dire que cette Conférence fut à la fois vivante, ardente et libre, animée de bonne volonté et, au point de vue des résultats pratiques, je pense que ceux qui ont été obtenus sont prometteurs pour l'avenir.

Formuler des recommandations n'est pas tout : encore faut-il les faire passer dans la réalité. Non seulement les nôtres ont été adoptées par la très importante et très passionnante Conférence de l'Unesco, axée sur la liberté de l'artiste, mais de nombreux délégués sont repartis chez eux avec l'intention d'agir personnellement sur le plan national pour aider à ce que nos vœux ne restent pas lettre morte. L'un des plus grands avantages de ces rencontres entre gens de théâtre appartenant à des pays différents est, en effet, non seulement de permettre des confrontations directes entre les diverses méthodes suivies dans chaque pays pour défendre la cause du théâtre, mais de créer des liens personnels infiniment utiles à la compréhension mutuelle et donc à la cohésion de l'effort collectif. Certains se demandent si ces rencontres internationales servent vraiment à quelque chose. Dès l'instant que des groupes de personnes se réunissent pour examiner des problèmes d'intérêt général, il y a toujours des négateurs pour prétendre qu'il n'en sort rien que des paroles. En réponse à une invitation que j'avais faite un jour à un auteur dramatique dont les œuvres sont souvent représentées, je reçus l'étonnante déclaration qu'il n'entendait pas se mêler de questions placées si en dehors de sa sphère d'écrivain. Il répondait en somme par une orgueilleuse affirmation de solitude,



Dido *by Cavalli. Production by Gustav Gründgens. Décor by Robert Pudlich. Court of the Pitti Palace, Florentine May Festival, 1952.*

★

Didon, *de Cavalli. Mise en scène de Gustav Gründgens. Décor de Robert Pudlich. Cour du Palais Pitti, Mai Florentin, 1952.*

Phot. Mai Musical.

MAI FLORENTIN

Phot. Parolin.

VÉRONE

Cavalleria Rusticana *by Mascagni. The Arena, Verona, 1952.*

Cavalleria Rusticana, *de Mascagni. Arènes de Vérone, 1952.*

VENISE

Left : Rina Morelli in La Locandiera, *by Goldoni. Settings by Luchino Visconti. Venise, 1952.*

A gauche : Rina Morelli dans La Locandiera, *de Goldoni. Mise en scène de Luchino Visconti. Venise, 1952.*

Phot. Giacomelli.

★

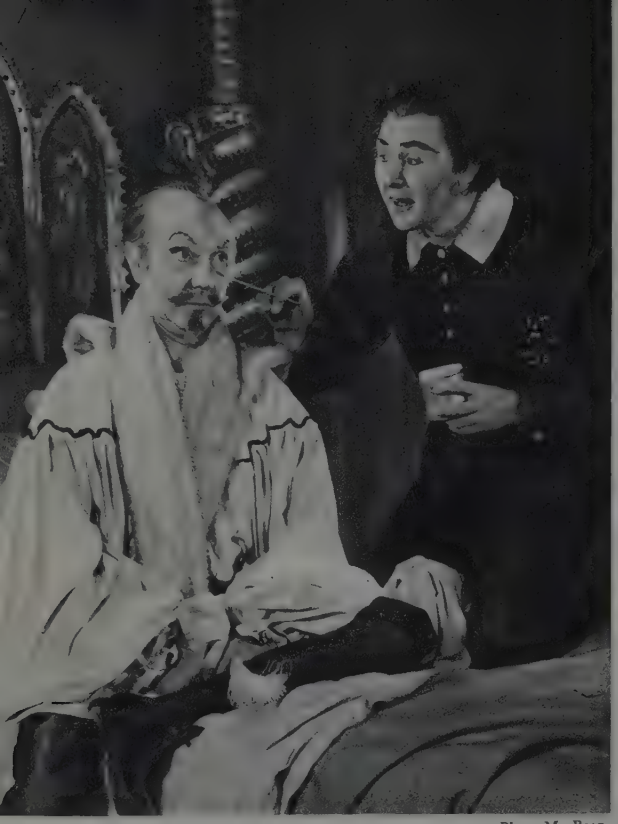
FLORENCE

Right : Designs for costumes by Giorgio di Chirico for Don Quixote *by Frazzi. Production by Corrado Pavolini. Communal Theatre, Florence, 1952.*

A droite : Projet de costumes de Giorgio di Chirico pour Don Quichotte, *de Frazzi. Mise en scène de Corrado Pavolini. Théâtre Communal, Florence, 1952.*

Phot. Mai Musical.

★



Phot. Mc Bean.

Ralph Richardson (Volpone) and Anthony Quayle (Mosca) in Volpone, *by Ben Jonson. Production by George Devine. Décor by Malcolm Pride. Stratford, 1952.*

Ralph Richardson (Volpone) et Anthony Quayle (Mosca) dans Volpone, *de Ben Jonson. Mise en scène de George Devine. Décor de Malcolm Pride. Stratford, 1952.*

★

Margaret Leighton and Laurence Harvey in As You Like It, *by Shakespeare. Production by Glen Byam Shaw. Décor by Motley. Stratford, 1952.*

Margaret Leighton et Laurence Harvey dans Comme il vous plaira, *de Shakespeare. Mise en scène de Glen Byam Shaw. Décor de Motley. Stratford, 1952.*

The Tempest *by Shakespeare. Production by Michael Benthall. Décor by Loudon Sainthill. Stratford, 1952.*

La Tempête, *de Shakespeare. Mise en scène de Michael Benthall. Décor de Loudon Sainthill. Stratford, 1952.*

EDINBURGH

★

The River Line, *by Charles Morgan. Production by Michael Mac Owan. Décor by Alang Tag. Costumes by Motley. Edinburgh, 1952.*

The River Line, *de Charles Morgan. Mise en scène de Michael Mac Owan. Décor d' Alan Tag. Costumes de Motley. Edinburgh, 1952.*

Alan Badel and Claire Bloom in Romeo and Juliet, *by Shakespeare. Production by Hugh Hunt. Décor by Roger Furse. Old Vic Company, Edinburgh, 1952.*

Alan Badel et Claire Bloom dans Roméo et Juliette, *de Shakespeare. Mise en scène de Hugh Hunt. Décor de Roger Furse. Old Vic Company, Edinburgh, 1952.*

The Player King, *historical drama by Christopher Hassall. Production by Norman Marshall. Décor by Anthony Holland. Edinburgh, 1952.*

The Player King, *drame historique de Christopher Hassall. Mise en scène de Norman Marshall. Décor d' Anthony Holland. Edinburgh, 1952.*

to break with their customary thoughts and modes of expression. The advantage is not merely rhetorical. Whoever climbs a hill obviously extends his horizon, and international reunions are salutary if only from this point of view. They leave a track in the memory and so create new habits of mind. It is nothing to do with club mentality, but men of goodwill in discussing together find a little of that warmth of human feeling which is so cruelly lacking in our time.

★

San Giorgio is a small island at the juncture of the Grand Canal and the lagoon. It has a tiny port of its own harbouring a three-masted vessel, a quay of worn old paving stones surrounded on two sides by a fine church and monastery, set at right angles to each other and facing onto the quay as though to welcome the spirit of freedom which animates most of the world's artists, for the simple reason that works of art, before they become clothed in visible or audible form, are nothing but dreams as fleeting as the clouds that whirled across the sky on that fine summer's morning; and, if dreams are to be realized, subtlety of conception must be matched by a corresponding subtlety and freedom in development. Else creation is throttled.

In their hundreds the delegates of the Unesco Conference crowded onto the steps, into the cloisters, up the stairs and into the assembly rooms. Among them we made our way to the Theatre section under the benevolent direction of Jules Romains, Benn Levy and our own president Axel-Otto Norman.

Men of letters, artists, musicians and representatives of the cinema were gathered into similar groups around us. A collegiate atmosphere prevailed in this monastery with its crammed class rooms and deserted corridors. The impressive opening session had taken place in the Doge's Palace on the evening before, in a great gallery with painted, gilded ceilings and walls illustrated with huge paintings of naval battles, signings of peace treaties and other sumptuous scenes of love and war. A fraction in fact of the grandiose history of the Signoria through the ages, its rise, apotheosis and decline. Nearby, carved into the wall at the head of a broad staircase, is a sculptured lions's head originally intended for the posting of anonymous accusations. But the beast really to be feared, the Council of Ten, crouched behind this wall, in a dingy rotunda communicating with the quarters of the police. These grim regions are still redolent of arrest and interrogation, the preliminaries to the Bridge of Sighs. It was here no doubt that an evil smelling spy repaired one day to furnish his report on Gozzi.

Now the defenders of artistic liberty hold their assize under the flags and in the shadow of former official ceremonies. This does not mean that we may now rest on the laurels of final victory. But it is significant that Unesco should have manifested its vigilance in this vital matter, and that so many people should have answered its call as well as the appeal of the I. T. I., with such keen alacrity.

★

I would not conclude this article without thanking our Italian Centre, and Vincenzo Torraca in particular, for the hospitality extended to us in Venice, which remains for us all an unforgettable memory.

alors que le théâtre est une forme d'art qui ne saurait vivre solitaire. Cet auteur se prenait sans doute pour une grande Tour de lumière étincelant dans les ténèbres sans avoir à s'occuper des viles contingences, pas même de sa propre alimentation en électricité. La vanité et le mensonge d'un tel état d'esprit font toucher du doigt la nécessité d'un état d'esprit inverse.

Ceux qui participent à des rencontres internationales apprennent vite à élargir leur champ de vision, ce qui exige d'eux un effort pour sortir du champ de réflexion ou d'expression habituel. Les bénéfices de cet effort ne sont pas purement oratoires. Celui qui grimpe au haut d'une colline, s'ouvre évidemment à un horizon plus vaste. Ne serait-ce qu'à cet égard — et Dieu sait si, aujourd'hui, les hommes auraient besoin de se mieux comprendre — ces réunions internationales sont bénéfiques ; elles laissent une trace dans la mémoire ; elles créent ainsi des habitudes nouvelles. Il ne s'agit pas d'une mentalité de club. Les gens de bonne volonté retrouvent, en discutant ensemble, un peu de cette chaleur humaine qui fait cruellement défaut à pas mal de nos contemporains.

San Giorgio est une petite île située au débouché du Grand Canal dans la lagune. Elle possède en propre un port minuscule où s'abritait un trois-mâts, un quai de gros pavés arrondis, une église admirable et un monastère : ces deux derniers, joignant leurs façades selon un angle droit ouvert sur le quai, comme pour mieux accueillir la volonté de liberté qui anime la plupart des artistes du monde, pour l'excellente raison que l'œuvre d'art avant d'être visible ou audible, n'est d'abord que songe, aussi difficile à saisir que les beaux nuages qui volaient rapides dans le ciel pur de ce matin-là ; et donc, la subtilité du germe entraîne nécessairement, sous la figure que prend le rêve réalisé, la subtilité d'un développement libre. Faute de quoi l'œuvre est étranglée.

Par centaines, les délégués à la Conférence de l'Unesco se pressaient sur les degrés, sous les arcades, dans les escaliers, dans les salles ; et nous, parmi eux, montions à la section « Théâtre » sous la houlette amicale de Jules Romains, de Benn Levy, de notre président, Axel-Otto Normann. Autour de nous, les littérateurs, les représentants des arts plastiques, les musiciens, les cinéastes, formaient des groupes semblables. Une atmosphère de grand collège régnait dans ce monastère aux couloirs déserts, aux classes pleines à craquer. La veille, avait eu lieu la séance solennelle d'ouverture, au palais des Doges, dans une immense salle aux plafonds peints et dorés, aux murs illustrés de vastes peintures de batailles navales, de traités de paix, de somptueuses cérémonies et d'amours, faible partie de l'histoire grandiose de la Sérénissime Seigneurie à travers le temps, le rayonnement et le déclin. Non loin de là, on pouvait voir, au sommet d'un large escalier, la tête de lion sculptée dans la muraille de gauche, et dont la gueule entr'ouverte servait jadis à avaler les dénonciations anonymes. Le vrai fauve redoutable était tapi derrière ce mur : dans une pièce en rotonde attenant aux locaux de la police, siégeait le Conseil des Dix : des murs toujours crasseux. L'air de ces locaux patibulaires sent encore l'arrestation et l'interrogation, préfigurant le Pont des Soupirs. C'est là sans doute que le malodorant espion fit un jour son rapport sur Gozzi.

Et maintenant la défense de la liberté en art tient ses assises à l'ombre des réceptions officielles et des drapeaux. Ceci ne veut pas dire que nous pouvons nous endormir tranquillement sur les lits de laurier d'une victoire définitive. Mais il est significatif que l'Unesco ait témoigné de sa vigilance à l'égard de cette grande question, et que tant de gens aient répondu à son appel, de même qu'à celui de l'I. I. T., avec un tel empressement.

Je ne veux pas terminer cet article sans remercier notre Centre Italien et en particulier Vincenzo Torraca pour l'hospitalité qui nous a été accordée à Venise, et dont nous gardons tous un souvenir inoubliable.

ANDRÉ JOSSET

Secrétaire général de l'I. I. T.

WORLD REVIEWS ★ CHRONIQUE DU MONDE

AUSTRALIA

Probably the most stimulating recent theatrical event in Australia has been the re-formation of the Mercury Theatre, Sydney, after many years of forced inactivity due to lack of suitable premises. Now established in a four hundred seat city building leased from an Adult Education authority, it runs seven performances a week on a rotating basis that allows fortnightly changes of programme. Already, within the first six months of operation, its repertoire includes Shakespeare, Plautus, Molière, Fry, Shaw, Strindberg, Anouilh, Masefield, Paul Osborn and Terence Rattigan.

From the view-point of real estate, J. C. Williamson Ltd. still dominates the Australian scene; it owns or controls almost every decently equipped playhouse in the Commonwealth. Theatrically speaking, "The Firm" (as it is not too affectionately known) is hardly more than a modest import agency for overseas hits. Over the pasthalf-year, it has given Melbourne and Sydney reputable copies of *Kiss Me, Kate, South Pacific* and *Seagulls Over Sorrento.* At least the last-named happened to be written by an Australian in London.

The John Alden Shakespearean Company, now entirely self-contained following its initial spell under Williamson management, is touring solid though unspectacular productions of *King Lear, The Merchant of Venice, The Merry Wives of Windsor, Measure for Measure* and *A Winter's Tale.* The quality of acting varies from tolerably skilful to barely competent; there are odd flashes of inspiration in Alden's own often mechanical attack; the ensemble work is a bit ragged; but, altogether, it is proving a useful training-ground and a surprisingly big audience-draw.

Also moving around the coastline is the Borovansky Ballet Company, sponsored by Williamson's in a number of stock pieces plus some new Australian Ballets. The National Theatre Ballet Company from Melbourne has reached an equally accomplished level; and rival schools of dancing are developing as a result. But the most startling success outside drama proper has been scored by the National Opera Company, a joint venture receiving partial subsidy from the Governments of Victoria and New South Wales. The recent eight weeks season at the Tivoli, Sydney, attracted something like 85.000 viewers. Which is quite encouraging in a city of 1½ million film-fed people. An indication of the increasing ability of locally-trained singers may be gauged from the fact that the least-liked of all the leads was John Brownlee, specially brought back to his homeland from the Metropolitan, New York.

A brief list will cover the extent of government and semi-government subsidy in Australia. In Hobart, the Tasmanian Government has purchased the old Theatre Royal, with the intention of turning it into a State-supported enterprise. Nothing very daring has yet been staged there; but it provides the island's theatre practitioners with a steady outlet. In Perth, the Adult Education Board has taken over Her Majesty's; however, it is doubtful whether this will mean a more enlightened artistic policy for Western Australia. In Victoria, the Council of Adult Education keeps a Mobile Unit continually travelling throughout the countryside. In New South Wales, the Arts Council arranges periodical tours of the coalfields. In Canberra, the Commonwealth Government grants a small amount yearly to the Repertory Society.

Just beyond the city boundary of Sydney lies the Independent, one of the oldest semi-professional bodies in Australia, maintaining a generally acceptable bread-and-butter standard. The same critical comment could apply to the Arrow, founded early this year on the outskirts of Melbourne. Respectably dressed and acted shows may be seen regularly, too, on the rather cramped stages of the Melbourne Little, the Melbourne National, the Brisbane Twelfth Night, the Adelaide Repertory and the Perth Repertory theatres. But few organisations have yet brought forward capable Australian dramatists and, sooner or later, the best players seem to leave for London, New York or Hollywood, where the money is more tempting and the atmosphere perhaps more exciting.

The various Universities have been responsible for some worth-while achievements. What the University groups lack, of course, is first-rate direction. It is, indeed, something noticeably absent from the majority of Australian tributary theatres.

Any move towards the creation of an indigenous drama will probably come from theatres like Mercury, which possess a strictly professional approach and a distinctive, non-derivative attitude of mind. We still get too much tame, monosyllabic chit-chat from England and America; in matters of taste, we still lean too heavily on the faded drawing-room conventions of the 1918-1939 era. But we have had hopeful signs of a break-away, without any suggestions of aggressive insularity. Just where it will lead us, nobody could guess at the moment.

Incidentally, one significant aspect of Australian theatrical effort is that the jack-of-all trades is a fairly common phenomenon. And so, sadly enough, is the master-of-none. In time, we may derive important benefits from the fact that our actors are often either designers, producers or writers as well.

ALLAN ASHBOLT.

Abréviations in the photograph caption signify : M producer (english) or director (american), D: designer, C: costumes, Ch: choreography. P: photograph.

★

Signification des abréviations dans les legendes des photos : M signifie metteur en scène, D signifie décorateur, C signifie costumes, Ch signifie chorégraphe, P signifie photographe.

AUSTRALIE

L'événement le plus saillant des derniers mois est sans doute la résurrection du Mercury Théâtre de Sydney. Contraint à l'inactivité pendant plusieurs années faute de locaux convenables, le Mercury s'est à présent installé dans une salle de 400 places. On y joue tous les jours, les spectacles étant présentés en alternance. En six mois, le répertoire comprend déjà des œuvres de Shakespeare, Plaute, Molière, Fry, Shaw, Strindberg Anouilh, Masefield, Paul Osborn et Terence Rattigan.

Le Mercury est le seul théâtre de Sydney qui se voue exclusivement à la comédie. Les trois autres salles — les seules qui, avec le Mercury, aient échappé jusqu'ici aux tentacules du cinéma — se consacrent à la comédie musicale et au vaudeville, avec des incursions occasionnelles dans le domaine de l'opéra et du ballet classique. La plupart des théâtres australiens sont aux mains de la toute puissante « J. C. Williamson Ltd ». La « Firme », ainsi qu on la nomme sans particulière bienveillance, se contente de faire venir d'outremer des spectacles à succès. Elle a présenté dernièrement, à Sydney et à Melbourne, de valables versions de *Kiss me, Kate, South Pacific* et *Seagulls over Sorrento.* Le hasard fit que cette dernière pièce fut l'œuvre d'un Australien de Londres

Hier engagée par la « Williamson », aujourd'hui autonome, la compagnie shakespearienne de John Alden promène dans le pays des productions sérieuses, mais peu spectaculaires : *Le Roi Lear, Le Marchand de Venise, Les Joyeuses Commères de Windsor, Mesure pour Mesure, Le Conte d'Hiver.* La qualité du jeu est honorable, avec par-ci par-là un éclair d'inspiration. Malgré tout, c'est un bon terrain d'entraînement et, contre toute attente, un succès de public.

Autre troupe itinérante : le Ballet Borovansky (patronné par la « Williamson »), qui offre des œuvres du répertoire et quelques nouveaux ballets australiens D'un niveau également élevé, le National Theatre Ballet de Melbourne ; des écoles de danse rivales sont nées de ce succès. Quant à l'Opéra National, il jouit d'une extraordinaire popularité. Sa dernière saison à Sydney lui attira, en huit semaines, quelque 85.000 spectateurs. Ce n'est pas mal pour une ville d'un million et demi de ... cinéphiles.

La liste des subsides officiels ou semi-officiels du théâtre en Australie n'est pas longue. A Hobart, en Tasmanie, le gouvernement a acheté le vieux Théâtre Royal pour en faire une scène d'État ; rien n'y a été tenté de bien audacieux, mais les gens de théâtre de l'île y trouvent au moins un débouché régulier. A Perth, l' « Adult Education Board » a repris le Her Majesty's ; il n'est pourtant pas certain que la politique artistique de l'Australie occidentale en soit beaucoup plus brillante. Dans le Victoria, le « Council of Adult Education » garde perpétuellement une troupe itinérante. Dans les Nouvelles Galles du Sud, l' « Arts Council » organise des tournées périodiques dans les charbonnages. A Canberra enfin, le Gouvernement fédéral verse un mince subside à la Repertory Society.

Corroboree, *John Antill. Ch : Rex Reid. D : William Constable. Borovansky Ballet, Sydney, 1950. P : Australian Official,*

Établi à la périphérie de Sydney, l'*Independent* est une des plus anciennes compagnies semi-professionnelles d'Australie et se maintient à un niveau honorable. On pourrait en dire autant du *Arrow*, fondé récemment dans un faubourg de Melbourne. Des spectacles bien montés passent également à Melbourne sur les scènes du Little ou du National, comme sur celle du Twelfth Night à Brisbane, des Repertories d'Adelaide ou de Perth. Mais ces mouvements n'ont pas vraiment donné naissance à une authentique littérature dramatique australienne et, tôt ou tard, les meilleurs comédiens australiens partent pour Londres, New-York, Hollywood, où ils espèrent plus de profits et un milieu plus excitant...

De leur côté, les diverses universités font du bon travail. A Melbourne, les Collèges et le Club dramatique utilisent à tour de rôle l'Union Theatre. A Sydney, les Facultés de langues organisent annuellement un Festival international d'Art dramatique. L'hiver dernier, des pièces de Lessing, Molière, Pirandello, Wilde et Eschyle y furent montées dans leur langue originelle Ce qui manque aux troupes universitaires, c'est la présence de bons metteurs en scène Il est vrai que la plupart des petits théâtres d'Australie ne sont guère mieux lotis.

Toute tentative vers la création d'une littérature dramatique nationale devra sans doute s'appuyer sur des théâtres comme le Mercury qui se distingue par une technique professionnelle et une attitude d'esprit indépendante. Nous utilisons encore trop un caquet ordonné à l'anglaise ou à l'américaine et nos goûts penchent encore exagérément vers les conventions démodées de la comédie de salon d'entre 1918 et 1939. Mais il y a des signes annonciateurs d'une libération, qui ne succomberait point cependant à l'esprit de clocher. Où cela nous conduira? Personne ne peut naturellement le deviner.

Entre parenthèses, une des caractéristiques de la vie théâtrale australienne, c'est que chacun doit mettre la main à tout. Ce qui l'empêche — hélas ! — de rien connaître à fond. Mais plus tard, peut-être, tirerons-nous bénéfice du fait que nos acteurs soient souvent aussi décorateurs, metteurs en scène et écrivains.

ALLAN ASHBOLT.

★

BELGIUM

French-speaking theatre. The event of the 1951-1952 season was, paradoxically enough, a revival at the National Theatre of last season's success, *The Death of a Salesman.* Miller's play has indeed met with increasing favour. It was enthusiastically received in Paris, both by the public and the press. The Belgian actors reaped their share of glory and consolidated the excellent impression made some months earlier by the Théâtre Flottant, when they moored their theatre-barge alongside the Quai d'Orsay.

Apart from this the season has been marked by important plays that missed the success they deserved through being miscast: for example *The Lady's Not For Burning* at the Rideau de Bruxelles and the National Theatre's production of *Romeo and Juliet*, though their performance of *The Cocktail Party* was excellent. Eliot's play however was only a partial success with the Belgian public. Jan de Hartog's *Death of a Rat* on the other hand had a prolonged success, in a perfectly well casted and well acted production at the Rideau de Bruxelles, while the Théâtre du Parc ended the season with a very good performance of *Twelfth Night.*

The only Belgian play worthy of notice was a revival of Herman Closson's *L'Epreuve du Feu* (Ordeal by Fire) which recounts the adventures of a false Joan of Arc, who fools everyone but is finally caught up in her own deception and wishes to reincarnate the Maid of Orleans. All the other new works produced were disappointing.

The biggest popular success of the season was achieved by the newly created Théâtre de Poche, with a programme of parodies in the manner of Saint-Germain-des-Prés, which ran for two months. They had previously given *The Invasion* by Adamov, *Aërt* by Romain Rolland and *Notre Peau* by J. A. Lacour.

Curious to relate, the three weeks' visit of the Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault company to the Théâtre des Galeries did not attract the full houses they could expect, as did Georges Vitaly's company in *La Belle Rombière* at the Théâtre de la Bourse.

Honoré Lejeune has just published the twelfth number of his Bruxelles Théâtre in which he analyses all the productions of the Brussels theatre season.

Open air performances at the Castle of Beersel have grown increasingly popular this summer. It is encouraging to note that *Hamlet* was the big draw.

JEAN FRANCIS.

Flemish-speaking theatre. The brevity of this notice compels us to concentrate on the activities of the National Theatre centred in Antwerp.

Among the four new Flemish productions of the year, two of high literary quality must be singled out, *Koningin Christine* (Queen Christine), a remarkable work by the poet Herwig Hensen, who is no longer a novice in the theatre. This time, in staging the enigmatical figure of the great Queen of Sweden, he developes the Nietzchean themes that are dear to him. We have only to deplore a certain lack of balance in the composition of his seven tableaux. The second play is a drama in three acts by Marcel Coole entitled *Achnaton.* Its author is a poet also, but this is his first work for the stage. He chooses the historical life of a distant Pharoah to illustrate the humanitarian ideal and to point its present significance.

As regards the production of translated plays, pride of place must be given to Jean Mogin's *A Chacun selon sa Faim*, Christopher Fry's *The Lady's Not For Burning* and a new adaptation of Dostoyevsky's *The Brothers Karamazov.* This last was given in two episodes and produced by Peter Sharoff, who aimed at following the novel as closely as possible. Despite a lack of dramatic cohesion the production had qualities which caused its run to be extended.

One of the five evenings of the 'Tuesday Cycle' was devoted to an evocation of Medea throughout dramatic history, including scenes from Euripides and Anouilh. Another evening was given to South African drama.

Mention must also be made of the revival, after a five year interval, of *The Play of the Holy Blood*, at Bruges under the direction of the Reverend Father Boon.

JAN GROOTAERS.

BELGIQUE

Théâtre d'expression française. — L'événement marquant de la saison 1951-1952 fut, paradoxalement, une reprise, par le Théâtre National, de son grand succès de la saison dernière, *La Mort du Commis-Voyageur.* L'œuvre d'Arthur Miller a recueilli un succès grandissant. Jouée à Paris, elle y rencontra un accueil flatteur, tant auprès de la presse que du public, et les comédiens belges eurent une large part des lauriers, consolidant l'excellente réputation des interprètes belges, établie, quelques mois auparavant, par le Théâtre Flottant qui amarra sa péniche au Quai d'Orsay.

D'autre part, la saison se signala surtout par des pièces importantes qui ne rencontrèrent pas le succès mérité à cause d'erreurs de distribution. Telle *Cette Dame n'est pas pour le Bûcher*, de Fry, au Rideau de Bruxelles ; telle encore *Roméo et Juliette*, au Théâtre National qui se distingua cependant par une excellente interprétation de *Cocktail-Party;* il convient d'ajouter que la pièce d'Eliot ne plut qu'à demi au public belge. Par contre *Mort d'un rat*, de Jan de Hartog, parfaitement distribué et interprété au Rideau de Bruxelles, connut un succès durable, tandis qu'au Théâtre du Parc la saison se terminait par une très bonne représentation de *La Nuit des Rois.*

Du côté des auteurs belges, seule est à signaler une reprise de *L'Epreuve du Feu*, d'Herman Closson, qui raconte les aventures d'une fausse Jeanne d'Arc qui berne tout le monde et qui, prise à son jeu, finit par vouloir réincarner la Pucelle. Les créations d'œuvres nouvelles furent décevantes.

Le plus gros succès public de la saison est l'apanage du jeune Théâtre de Poche qui, avec un spectacle de parodies à la mode de Saint-Germain-des-Prés, tint l'affiche pendant deux mois. On y avait joué auparavant : *L'Invasion*, d'Adamov ; *Aërt*, de R. Rolland ; *Notre Peau*, de J.-A. Lacour.

Fait curieux, lors d'un séjour de trois semaines au Théâtre des Galeries, la Compagnie Madeleine Renaud-J.-L. Barrault a souffert d'une certaine désaffection du public, de même que la Compagnie Georges Vitaly avec *La Belle Rombière*, au Théâtre de la Bourse.

Honoré Lejeune vient de publier le douzième volume de son « Bruxelles-Théâtre » où il répertorie et analyse tous les spectacles présentés à Bruxelles au cours de la saison.

Les représentations en plein air, au château de Beersel, ont remporté cet été un succès grandissant. Signe encourageant, c'est *Hamlet* qui a fait recette.

JEAN FRANCIS.

Théâtre d'expression néerlandaise. — L'exiguïté de cette chronique nous oblige inévitablement à mettre l'accent, afin de caractériser la saison, sur l'activité du Théâtre National, dont le centre se trouve à Anvers.

Parmi les quatre pièces d'auteurs flamands créées cette année, il faut surtout en retenir deux qui témoignent d'une haute ambition littéraire. Il s'agit de *Koningin Christina* (La Reine Christine), œuvre remarquable du poète Herwig Hensen, qui n'en est plus à ses premières armes. Cette fois, ramenant sur scène l'énigmatique figure de la grande reine de Suède, il développe en profondeur les thèmes « nietzschéens » qui lui sont chers ; on ne regrettera qu'un certain déséquilibre dans la construction de ces sept tableaux. Il s'agit, en second lieu, d'un drame en trois actes, de Marcel Coole, intitulé *Achnaton;* l'auteur, un poète qui s'essaye au théâtre pour la première fois, a choisi un lointain pharaon dont l'existence historique illustre l'idéal humanitaire pour en révéler la signification.

Quant aux créations d'œuvres traduites, il convient de citer en première ligne, la grande pièce de Jean Mogin, *A Chacun selon sa Faim*, *The Lady's not for Burning*, de Christopher Fry, et une nouvelle adaptation des *Frères Karamazov*, de Dostoïevski. Cette dernière œuvre, donnée en deux épisodes, fut mise en scène par Peter Sharoff, qui s'est appliqué à suivre le plus fidèlement possible le roman. Abstraction faite du manque de cohésion dramatique de l'entreprise, il convient d'en souligner les qualités qui firent que les représentations durent être prolongées.

Dans le Cycle des Mardis », l'une des cinq soirées fut consacrée à une évocation de la figure de Médée à travers l'histoire théâtrale ; elle fut illustrée de scènes tirées d'Euripide et d'Anouilh. Une autre soirée fut consacrée au théâtre sud-africain.

On ne peut passer sous silence la nouvelle série de représentations, après cinq années d'intervalle, du grandiose *Jeu du Saint-Sang*, à Bruges, sous la direction du R. P Boon.

Jan Grootaers.

★

CANADA

The theatre season of 1951-1952 has been a particularly active one all over the country. The thirteenth National Festival was held early in June at St. John, New Brunswick. Nine companies previously picked in regional trials by Pierre Lefèvre of the Old Vic, competed. The Bessborough Trophy, the great prize of the competition, was won by «The Saturday Players» from Ottawa with Giraudoux's *Intermezzo*, directed by Julia Murphy. The adjudicator for the Festival was Michel Saint-Denis.

This National Festival, which has functioned without subsidy since 1933, has now accepted the patronage of a Canadian distillery, the firm of Calvert, and henceforward the Bessborough Trophy will be replaced by a Calvert prize worth a 1,000 dollars. The distillery assures an annual sum of 15,000 dollars for the expenses of the Festival. This decision aroused much protest, but it really seems to have been the only way of saving the Festival from desperate financial straits. This year, at the open air theatre of The Chalet de la Montagne, the Montreal Festival gave *Légende aux Etoiles*, a folklore fantasy by Paul Clos, produced by Mario Duliani. Last year the Théâtre d'Arlequin had given, at this same festival, a fantasy in three acts by the same author. A production of René Fauchois' *Beethoven* also figured on the programme this summer, in a version revised and corrected by the author, and produced by François Rozet and Charles Houdret.

The Mountain Playhouse resumed its summer activities at Beaver Lake Montreal, under the directorship of Norma Springford. The first performance, Noël Coward's *Private Lives*, brought forward the London actor Barry Mouse and his wife Sydney Sturgess, who have been established in Canada for the last year.

The Canadian Repertory Theatre, which is the professional company of Ottawa, has just completed its third season. This remarkable company present a new play every week during a season of eight months! It is true that their programme is mainly composed of light comedy but this year's performances nevertheless included Molière's *Malade Imaginaire*, directed by Guy Beaulne, *Hamlet* and André Obey's *Noé*, directed by Sam Payne.

Two new professional companies have met with great success: the Jupiter Theatre in Toronto, founded by a group of actors well known on the B. B. C., and the «Théâtre du Nouveau Monde» in Montreal, directed by Jean Gascon, Jean-Louis Roux and Pierre Dalmain (former member of Jouvet's company).

We have had an excellent season of foreign productions pending a season of Canadian productions promised for next year. At the «Nouveau Monde» the programme included *L'Avare*, *An Inspector Calls* by Priestley, *Célimare le Bien Aimé* by Labiche and *Skipper next to God* by Jan de Hartog. This new French speaking company has even founded a school and thinks of installing itself before next season in a regular theatre.

We must also mention the founding of the Théâtre Marist in Montreal, by Aario Marist who formerly worked in Paris. Its first production was Marcel Achard's *Voulez-vous jouer avec moa?* *Crime and Punishment* is in course of preparation.

The Totem Theatre in Vancouver scored a great success with its repertory of Jean-Paul Sartre played in English.

Numerous American theatre and music-hall companies have toured Canada. The readings of Bernard Shaw's *Don Juan in Hell* by Sir Cedric Hardwick, Charles Laughton, Charles Boyer and Agnes Moorehead were the high lights of the season.

Jouvet's tour of Canada had inspired deep feelings of admiration for France, her drama and her artists, so that his death, followed by that of Pierre Renoir, brought great distress to the theatre world. But Jean-Louis Barrault's company is now eagerly expected, and his reputation assures him beforehand of a triumphal reception.

During the last few years ballet has had an extraordinary boom. The Canadian Ballet Festival, held this spring in Toronto, brought together companies from all parts of the country, and many new productions were applauded.

Charles Daudelin's marionette shows are in ever greater demand. He has created a new style and an original set of puppets and his prestige is rising continuously.

Roger Varin, author, actor, producer and creator of «l'Ordre de Bon Temps» pursues his production of pageants and big popular open air shows.

The Massey Royal Commission of Enquiry into the arts of Canada has recently published its report, which raises great hopes in the world of the theatre. At present the Government give no subsidies to companies or drama schools. Drama is still treated simply as a means, of education and education is strictly a local government responsibility. The Massey Report however, which recognizes the national importance of the theatre, may perhaps do something to modify this attitude of mind.

Guy Beaulne.

CANADA

La saison théâtrale 1951-1952 a été particulièrement active à travers tout le pays. Le treizième Festival National a eu lieu au début de juin à Saint-Jean (Nouveau-Brunswick). Neuf troupes, choisies au cours des éliminatoires régionales par Pierre Lefèvre, de l'Old Vic de Londres, participaient au concours. Le trophée Bessborough, grand prix de l'épreuve, fut remporté par les « Saturday Players », d'Ottawa, avec *Intermezzo*, de Jean Giraudoux, sous la direction de Julia Murphy. Le juge du Festival était Michel Saint-Denis.

Ce Festival national, qui fonctionne sans subsides depuis 1933, vient d'accepter la commandite d'une distillerie canadienne, la maison Calvert. Le trophée Bessborough sera dorénavant remplacé par un Prix Calvert de 1.000 dollars. La distillerie assure une somme annuelle de 15.000 dollars pour le fonctionnement du Festival. Cette décision a soulevé de nombreuses protestations, mais il semble bien qu'elle seule ait pu sauver le Festival d'une situation financière désespérée.

Cet été, au théâtre en plein air du Chalet de la Montagne, les Festivals de Montréal ont assuré la création de *Légende aux Etoiles*, une féerie folklorique de Paul Clos, mise en scène par Mario Duliani. L'an dernier, le Théâtre d'Arlequin avait créé, à ce même Festival, une fantaisie en trois actes du même auteur. Au programme de cet été également, la création de *Beethoven*, de René Fauchois (dans une version revue et corrigée par l'auteur), sous la direction de François Rozet et Charles Houdret.

Le Mountain Playhouse a repris son activité estivale au Lac des Castors de Montréal, sous la conduite de Norma Springford. Le premier spectacle, *Private Lives*, de Noël Coward, a mis en vedette Barry Mouse, comédien londonien, et sa femme, Sydney Sturgess, tous deux établis au Canada depuis un an.

De son côté, le Canadian Repertory Theatre, troupe professionnelle d'Ottawa, vient d'achever sa troisième saison. Cette remarquable compagnie présente une pièce nouvelle chaque semaine pendant une saison de huit mois ! Son programme se compose surtout de comédies légères, certes, mais il faut signaler, parmi ses spectacles de cette année, *Le Malade imaginaire*, de Molière, sous la direction de Guy Beaulne ; *Noé*, d'André Obey, et *Hamlet*, de Shakespeare, sous la direction de Sam Payne.

Par ailleurs, deux nouvelles compagnies professionnelles connaissent un grand succès. A Toronto, le « Jupiter Theatre » a été fondé par un groupe de comédiens renommés de la Radio anglaise. A Montréal, le « Théâtre du Nouveau Monde » est dirigé par Jean Gascon, Jean-Louis Roux et Pierre Dalmain (autrefois de l'Athénée-Louis Jouvet). Ce fut une excellente saison de créations étrangères, en attendant, pour l'an prochain, des créations canadiennes. Au « Nouveau Monde », le programme comprenait *L'Avare*, de Molière ; *Un Inspecteur vous demande*, de Priestley ; *Célimare le Bien-aimé*, de Labiche ; *Maître après Dieu*, de Jan de Hartog. Cette nouvelle compagnie de langue française a même fondé une école et songe à s'installer régulièrement dans un théâtre dès la prochaine saison.

Signalons enfin la fondation, à Montréal toujours, du Théâtre Marist, sous la direction d'Aario Marist, autrefois à Paris. Son premier spectacle a été *Voulez-vous jouer avec moa?* de Marcel Achard. En préparation : *Crime et Châtiment.*

A Vancouver, le Totem Theatre a obtenu un immense succès avec le répertoire de Jean-Paul Sartre, joué en anglais.

De nombreuses troupes américaines de théâtre ou de music-hall ont effectué des tournées au Canada. La lecture du *Don Juan aux Enfers*, de Bernard Shaw par Charles Laughton, Charles Boyer, sir Cedric Hardwicke et Agnès Moorehead a été la révélation de la saison.

La tournée de Louis Jouvet et de sa compagnie avait laissé au Canada un profond sentiment d'admiration pour la France, son répertoire et ses artistes. La mort de Jouvet,

puis celle de Pierre Renoir ont affecté douloureusement le monde théâtral canadien. Mais on attend avec impatience la troupe de Jean-Louis Barrault. Sa renommée lui promet dès maintenant un accueil triomphal.

Depuis quelques années, le Ballet rencontre une vogue extraordinaire. Le Festival de Ballet canadien qui a eu lieu à Toronto au printemps réunissait des troupes de toutes les régions du Canada. De nombreuses créations ont été applaudies.

Les spectacles de marionnettes de Charles Daudelin sont de plus en plus demandés. Daudelin a créé un genre neuf, des marionnettes originales. Son prestige ne cesse de croître.

Quant à Roger Varin, animateur de l'Ordre de Bon Temps, auteur, comédien et metteur en scène, il poursuit sa production de grands jeux populaires en plein air et de « pageants ».

Et voici pour conclure. Le rapport Massey de la Commission royale d'enquête sur les arts au Canada a été publié récemment. Il suscite des espoirs dans le monde théâtral. On sait qu'actuellement le Gouvernement n'accorde aucun subside aux troupes et aux écoles dramatiques. Le théâtre est toujours considéré comme un moyen d'éducation, et l'éducation relève strictement de chaque gouvernement provincial. Le rapport Massey reconnaît le prestige national du théâtre et modifiera peut-être cet état d'esprit.

GUY BEAULNE.

★

Fuente Ovejuna, *Lope de Vega. M : Pedro Ortheus. D : Oscar Navarro. Teatro Experimental de l'Université du Chili. Santiago, 1952. P : René Combeau.*

CHILE

In 1951 theatrical activity declined in Santiago towards the end of the year, for this is the summer season in our hemisphere. Almost all the small companies temporarily suspended their performances. Only one of them, the Naveda-Valenzuela produced a Chilian comedy, *Noche de Equinoccio* (Equinoctial Nights) by a young author, Luis-Alberto Heiremans, at the Little Rex.

On the other hand the University theatres, which are the cornerstones of our drama, have continued their activities. The Teatro Experimental of the Chilian University gave another Chilian comedy, *Viento de Proa* (Head Wind) by Pedro de la Barra who produced it himself (décors by Hector del Campo, music by Moises Miranda). This work reflects some traits of Chilian life, noted in the course of a voyage on a coal boat. This company concluded its season with a revival of Thornton Wilder's *Our Town.*

The Teatro de Ensayo of the Catholic University presented *Shadow and Substance* by Paul Vincent Carroll (production by German Becker, translation by Hernan Letelier, décors by Claudio di Girolamo.)

Theatrical competitions have been organized in the course of the year. The most important of them, that of the Teatro Experimental, discerned its annual prize to Hernàn Millas for *El Invito viene de lejos* (The Guest comes from afar). The dramatic season was brought to an effective close by Alejandro Jedorowsky's Mime Theatre which offered a selection of Franco-Chilian pantomimes.

After closing for what are the summer months with us, the university theatres resumed their performances. The Teatro Experimental gave *Mrs. Warren's Profession* by Bernard Shaw (production by Jorge Lillo, décors by Carlos Johnson). The Teatro de Ensayo played Troyat's *Les Vivants* (translation by Garbiela Reepke, production by Eugenio Dittborn, décors by Claudio di Girolamo.) Both companies soon put on new productions; the former giving *Fuente Ovejuna* by Lope de Vega and the latter Pirandello's *Henry IV* and two plays by Henri Ghéon, *Le Pont du Diable* and *Le Chemin de la Croix.*

The month of June saw the resurrection of the little companies: the Teatro de Camara de Santiago, installed in the new Maru pocket theatre, presented *The Man who came to dinner* by C. Kaufman and M. Hart (production by Teodoro Lowey and Maria E. Gertner, décors by Carlos Johnson), and *Dangerous Corner* by J. B. Priestley (production by M. E. Gertner, décors by C. Johnson). M. Tobias Barros has formed a new company which opened at the Little Rex with *Anatole* by Arthur Schnitzler, using his own translation, production and décors.

Lucho Cordoba continues to enliven the comic stage. His greatest success has been *Les Enfants d'Edouard* by Sauvajon.

Other productions are announced in Santiago: the Mime Theatre is preparing a new programme. Eduardo Naveda has just formed a new company which will open with a Chilian play in the recently completed small Mistral Theatre. Etienne Frois and the company of the Institute of Franco-Chilian Culture will give Armand Salacrou's *Histoire de Rire* in French.

This panorama would be incomplete without some mention of the efforts being made in the provinces where several scattered groups are contributing to the development of our national theatre. The University Theatre of Concepcion and the Dramatic Association of Valparaiso are the two most important of them, but the centralization which prevails in Chili counteracts their efforts. They will need direct assistance from the state subsidized companies which are firmly established in Santiago, such as the Teatro Experimental and the Teatro de Ensayo. The Chilian Centre of the I. T. I. is now devoting itself to this task of co-ordination.

BALLET. The National Ballet Company, after giving a Chilian creation, *En el Umbral del Sueno* (On the threshold of Dreams), by Malueha Solari, announces *Redes*, a ballet by the Chilian choreographer Octavio Cintolessi, which will be billed together with *Petroushka.*

MARIO NAUDON DE LA SOTTA.

CHILI

En 1951, Santiago a vu diminuer son activité théâtrale à la fin de l'année (période de l'été austral). Les petites compagnies ont presque toutes suspendu temporairement leurs représentations. Seule la troupe Naveda-Valenzuela a présenté une comédie nationale : *Noche de Equinoccio* (Nuits d'Equinoxe), d'un jeune auteur, Luis-Alberto Heiremans, au « Petit Rex ».

Par contre, les théâtres universitaires — pierre angulaire du théâtre au Chili — ont poursuivi leurs activités. Le Teatro Experimental de l'Université du Chili a monté une autre comédie chilienne : *Viento de Proa* (Vent de Proue), de Pedro de la Barra qui l'a mise lui-même en scène (décors de Hector del Campo, musique de Moises Miranda). Cette œuvre reflète quelques traits de la vie chilienne saisis au cours d'un voyage sur un bateau charbonnier. La reprise de *Notre Petite Ville*, de Thornton Wilder, a permis à cette troupe de terminer sa saison dramatique.

Le Teatro de Ensayo de l'Université Catholique a présenté *Sombra y Substancia* (Shadow and Substance), de l'auteur britannique Paul Vincent Carroll (mise en scène de German Becker, traduction de Hernàn Letelier, décors de Claudio di Girolamo).

Des concours de pièces ont été organisés pendant l'année. Le plus important est celui du Teatro Experimental, qui a décerné son prix annuel à M. Hernàn Millas, pour *El Invito viene de lejos* (L'Invité arrive de loin).

Enfin l'année théâtrale a été effectivement clôturée par le « Théâtre Mimique », d'Alejandro Jedorowsky, qui a offert un choix de pantomimes franco-chiliennes.

Après la relâche correspondant aux mois d'été dans le Sud, les théâtres universitaires ont repris leurs représentations. Le Teatro Experimental a monté *La Profession de Mme Warren*, de Bernard Shaw (mise en scène de Jorge Lillo, décors de Carlos Johnson). Le Teatro de Ensayo a joué *Les Vivants*, d'Henri Troyat (traduction de Garbiela Reepke, mise en scène d'Eugenio Dittborn, décors de Claudio di Girolamo). Les deux troupes assumeront bientôt de nouveaux spectacles : la première, *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega ; la seconde, *Henri IV*, de Pirandello, et deux pièces d'Henri Ghéon, *Le Pont du Diable* et *Le Chemin de la Croix.*

Le mois de juin a vu la résurrection des petites compagnies : le Teatro de Camara de Santiago, installé dans la nouvelle salle de poche « Maru », a présenté *El Hombre que vine a cenar* (The Man who came to dinner), de G. Kaufman et M. Hart (mise en scène de Teodoro Lowey et Maria E. Gertner, décors de Carlos Johnson), et *Virage dangereux*, de J. B. Priestley (mise en scène de M. E. Gertner, décors de C. Johnson). M. Tobias Barros a réuni une nouvelle troupe qui a débuté au « Petit Rex » avec *Anatole*, d'Arthur Schnitzler,

Les Indes Galantes, *J. Ph. Rameau. « Le Turc Généreux ». M : Maurice Lehman. D : Wakewitch. Ch : Albert Aveline, Opéra de Paris, 1952. P : Bernand.*

dans sa traduction, sa mise en scène et ses décors.

Lucho Cordoba continue d'animer le théâtre comique. Son meilleur succès a été *Les Enfants d'Edouard*, de Sauvajon.

D'autres spectacles s'annoncent à Santiago : le « Théâtre Mimique » prépare un nouveau programme. Eduardo Naveda vient de constituer une troupe qui débutera avec une œuvre chilienne dans la récente petite salle « Mistral ». Étienne Frois et la troupe de l'Institut Chileno-Frances de Cultura monteront en français *Histoire de Rire*, d'Armand Salacrou.

Ce panorama ne saurait être complet sans mentionner les efforts de la province en faveur de l'art dramatique : plusieurs groupes disséminés essayent de contribuer au développement du théâtre national. Le Théâtre universitaire de Concepcion et l'Association théâtrale de Valparaiso sont les plus importants. Mais la centralisation qui prévaut au Chili contrarie ces efforts. Il leur faudra l'aide directe des compagnies subventionnées par l'État et solidement établies à Santiago, tels le Teatro Experimental et le Teatro de Ensayo. C'est à cette tâche de coordination que s'adonne maintenant le Centre chilien de l'I. I. T.

BALLET. Le Ballet National, après avoir monté une création chilienne, *En el Umbral del Sueno* (Au seuil du rêve), de Malueha Solari, annonce *Redes*, un ballet du chorégraphe chilien Octavio Cintolessi, qui accompagnera *Petrouchka* à l'affiche.

Mario Naudon de la Sotta.

★ ★

FRANCE

FESTIVALS grow every year more numerous. In Avignon Jean Vilar (with his chosen visual technique of dresses but no settings) produced Alfred de Musset's *Lorenzaccio*. Gérard Philipe played the part of the debauched prince. At Angers Marcel Herrand gave Shakespeare's *King John* and Racine's *Mithridate*, while in Arras Catherine Toth and André Reybaz brought to life Prosper Mérimée's *Ines Mendo* and, in the vicinity of Le Mans, Iglesis revived an old Passion Play. At Lyons Charles Gantillon produced Molière's *Amphitryon* and Péguy's *Jeanne d'Arc*.

On the operatic side Bordeaux billed Richard Strauss' *Salome*, which was admirably interpreted by Max Lorenz and Inge Borg; Vichy was content to offer its patients an entirely soporific programme *(La Damnation de Faust, Samson et Dalila...)* in which *Pelléas et Mélisande* marked the peak of audacity. Another work by Debussy *Le Martyre de Saint Sébastien*, set to d'Annunzio's selfconscious prose, was produced by Vera Korène at the Théâtre de Fourvière (Lyons) and proved unexpectedly effective in the open air.

Faithful to its reputation as the Salzburg of France, the Aix Festival this year added *Figaro* to its Mozart repertory and revealed Signorina Sciutti as an incomparable Susannah. A good production by Maurice Sarrazin with talented settings by Antoni Clavé, though alas! unsuitably tragic. Miss Patricia Neway sang the title part of Gluck's *Iphigenia in Tauris* with the quality of a great operatic actress. Very conventional settings by André Masson and a skilful production by Jan Doat.

OPERA. To inaugurate his directorship of the Paris Opera House M. Maurice Lehman presented the most sumptuous show imaginable, *Les Indes Galantes* by Rameau. A production on this scale necessitated the participation of the entire company of the Académie Nationale de Musique et de Danse, who devoted themselves to it with unstinted talent and good will. The new orchestration seemed on the whole effective, though the work lost in subtlety and elegance what it gained in power and grandeur. Six different painters (Jacques Dupont, Wakhevitch, Cazou, Fost and Moulène, Chaplain Midy, Arbus), were each called upon to illustrate one of the episodes. But here again the performance gained in variety at the expense of a unified style. Happily the producer, M. Lehman, succeeded in giving effortless co-ordination, upon an excellent rhythm, to the lively vicissitudes of the action. He also utilized with great dexterity the elaborate mechanical resources and marvellous light organ at his disposal. A prodigious performance to which all Paris and her visitors will flock.

André Boll.

BALLET. The ballet season of 1951-1952 has not been outstandingly brilliant. It amounts to the creation of a company—"Les Ballets Janine Charrat' — the development of a troup of mimes—that of Marcel Marceau—and the liquidation of a corps de ballet—that of the Théâtre National de l'Opéra Comique.

The Janine Charrat company is still too young to be judged decisively. Its major creations all stem from an intellectual ambition which may either prove its undoing or else the prime factor of its success. At all events this company sustains a unity of style which is not to be disregarded, and *Le Massacre des Amazones*, *Mécanique*, and *Gestes pour un Génie*, all of them abstract and metaphysical ballets, provoked equally warm eulogy and abuse.

Marcel Marceau's mimes, who now number twenty (a strength unheard of since the great days of classical pantomime and the illustrious Séverin) seem to aim, with their themes borrowed from the literature of every country, at an international audience.

As to the Ballet of the Opéra Comique its suppression is regrettable, notwithstanding the uneven quality of its official performances, for it closes to numerous contemporary composers one of the few openings left for the classical type of ballet fantasy (that stands halfway between the so called "avant garde" ballet of the private companies and the lyrical ballet, of which the tradition is perpetuated at the Opéra with dignity and sometimes even with daring).

Apart from *Blanche Neige*, which opened the season and became a popular success in spite of the critics' strictures, the Opéra has only produced two new ballets in the course of the year. *Les Amours de Cupidon* by the adroit and prudent Danish choreographer Harald Lander, and *Les Fourberies* in which weakness of both text and music are overcome by the personal exploits of its creator, Serge Lifar.

But to these three ballets, intended for evenings of purely choregraphic entertainment, must be added those authentic creations the danced "divertissements" of *Les Indes Galantes*. Three choregraphers shared in the task. Albert Aveline, exploited all the resources of his historical knowledge to reconstitute, though without excess, the stylized mythology of the XVIIIth century in "Le Palais d'Héné " and "La Gavotte du Turc Généreux". Harald Lander, who had the advantage compared with his colleagues of a far freer stage, offered us nothing but airs and graces, but how perfect they were! in "Le Ballet des Fleurs". To Lifar fell the most thankless task of all, that of creating savagery without yielding to such violence as a modern score would have warranted but which Rameau's music forbade, and without falling either into the customary affectations of music hall and operetta. The purity of style which he has imprinted on the "Danse des Indes", the "Danses du Calumet de la Paix" and the final "Chaconne" bears witness to his artistic integrity, for ordinarily his temperament finds greater satisfaction in modern themes and harmonies.

In conclusion let us declare that, thanks to Maurice Lehman who chose and produced them, these three choreographers have restored to the genre of operatic "divertissement" a patent of nobility that had long been in abeyance.

Yves Bonnat.

FRANCE

LES FESTIVALS. Leur nombre augmente d'année en année. Vilar, en Avignon, a présenté, suivant la technique visuelle qu'il a adoptée (pas de décors, des costumes), le *Lorenzaccio*, d'Alfred de Musset, avec Gérard Philipe dans le rôle du prince débauché. Marcel Herrand a monté à Angers, *Le Roi Jean*, de Shakespeare, et *Mithridate*, de Racine, tandis qu'André Reybaz et Catherine Toth à Arras, redonnaient vie à l'*Inès Mendo*, de Prosper Mérimée, et qu'aux environs du Mans Iglesis reconstituait une « Passion ». A Lyon, Charles Gantillon mettait en scène l'*Amphitryon*, de Molière, et la *Jeanne d'Arc*, de Péguy.

Du côté lyrique, Bordeaux avait inscrit à son programme la *Salomé*, de Richard Strauss, admirablement interprétée par Inge Borg et Max Lorenz ; Vichy se contentait d'offrir aux curistes un répertoire de tout repos *(La Damnation de Faust, Samson et Dalila...)* dont l'audace cependant s'étendait au *Pelléas*, de Debussy. Du même Debussy, en compagnie de la prose précieuse de d'Annunzio, Vera Korène a animé, au Théâtre de Fourvière (Lyon), *Le Martyre de Saint-Sébastien*, lequel, contrairement à ce qu'on aurait pu craindre, s'est parfaitement adapté « au plein air ».

Fidèle à sa réputation de Salzbourg français, le Festival d'Aix a inscrit, cet été, à son répertoire mozartien *Les Noces de Figaro*, révélant en Mlle Sciutti une Suzanne incomparable. Bonne mise en scène de Maurice Sarrazin, décors talentueux d'Antoni Clavé, hélas ! d'un tragique hors saison. Mme Patricia Neway avait, au même Festival, charge d'incarner l'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck. Elle s'en est acquittée en grande tragédienne lyrique. Décors très conventionnels d'André Masson, habile mise en scène de Jan Doat.

ART LYRIQUE. Pour inaugurer sa direction, M. Maurice Lehman a présenté à l'Opéra de Paris un des plus somptueux spectacles

qu'on puisse imaginer : *Les Indes Galantes*, de J. Ph. Rameau. Un spectacle d'une telle ampleur nécessitait qu'on fasse appel à la troupe entière de l'Académie Nationale de Musique et de Danse qui s'y est dévouée avec un maximum de talent et de conviction. La nouvelle instrumentation a semblé, dans son ensemble, efficace ; cependant l'œuvre a perdu en subtilité, en élégance, ce qu'elle gagnait en puissance et en grandeur. Six peintres différents (Jacques Dupont, Wakhevitch, Cazou, Fost et Moulène, Chaplain-Midy, Arbus) avaient été conviés, en vue d'illustrer chacun des divers épisodes. Et là encore, ce que le spectacle a gagné en variété s'est effectué au détriment d'une certaine unité de style. Fort heureusement M. Maurice Lehman, metteur en scène, a su coordonner avec aisance et selon un excellent rythme, les péripéties d'une action mouvementée et utiliser avec adresse les multiples ressources de la machinerie et du merveilleux jeu d'orgue dont il disposait. Prestigieux spectacle qui fera courir tout Paris et ses visiteurs.

André Boll.

ART CHOREGRAPHIQUE. La saison chorégraphique 1951-1952 n'a pas été particulièrement éclatante. Elle se solde par la création d'une troupe : « Les Ballets Janine Charrat », le développement d'une compagnie de Mime, celle de Marcel Marceau, et par la disparition d'un corps de ballet, celui du Théâtre national de l'Opéra-Comique.

La compagnie Janine Charrat est encore trop jeune pour être jugée d'une façon définitive. Ses créations les plus importantes procèdent d'une ambition intellectuelle qui peut être dans l'avenir à la fois son écueil et son meilleur facteur de réussite. Elle témoigne du moins d'une unité de style qui ne saurait être négligée, puisque *Le Massacre des Amazones*, *Mécanique* et *Gestes pour un Génie*, qui appartiennent à une conception simultanément métaphysique et abstraite de la danse, ont compté autant de détracteurs que de thuriféraires.

La Compagnie de Mime Marcel Marceau, forte désormais de quelque vingt interprètes (effectif qui n'avait pas été atteint depuis la vogue des pantomimes classiques de l'illustre Séverin), semble, avec des thèmes empruntés à toutes les littératures, se destiner à une carrière internationale.

Quant au Ballet de l'Opéra-Comique, on peut regretter que malgré l'inégalité de ses productions officielles, sa suppression ferme à de nombreux ouvrages de compositeurs contemporains, une des dernières portes qui leur restaient ouvertes dans le domaine du ballet classique fantaisiste (à mi-chemin entre le ballet dit « d'avant-garde » des compagnies privées et du ballet lyrique tel que l'Opéra en prolonge avec dignité, et parfois avec audace, la tradition).

Hormis *Blanche-Neige* qui ouvrit la saison et dont le succès populaire survécut aux assauts de la critique, l'Opéra n'a produit en créations cette année que deux ballets nouveaux : *Les Amours de Cupidon*, de l'habile et prudent chorégraphe danois Harald Lander, et *Les Fourberies*, dont les faiblesses littéraires et musicales furent surmontées par les exploits personnels du réalisateur Serge Lifar.

Mais il faut ajouter à ces trois ballets, destinés à des soirées exclusivement chorégraphiques, les authentiques créations que furent les divertissements dansés des *Indes Galantes*. Trois animateurs s'en partagèrent la tâche. Albert Aveline, l'aîné, exploita toutes les ressources de ses connaissances historiques pour reconstituer, sans excès toutefois, les stylisations mythologiques du XVIIIe siècle dans « Le Palais d'Hébé » et dans « La Gavotte du Turc Généreux ». Harald Lander, qui bénéficiait d'un décor beaucoup plus dégagé que ceux de ses confrères, n'eut que des grâces à nous offrir, mais combien parfaites, dans le « Ballet des Fleurs ». A Lifar restait le rôle le plus ingrat : celui de créer de la sauvagerie, sans tomber dans les violences auxquelles aurait pu l'autoriser une partition musicale contemporaine mais dont celle de Rameau lui interdisait l'évocation, ni s'abandonner aux mièvreries habituelles à certains théâtres d'opérettes ou de music-hall. La pureté du style qu'il imprima à la « Danse des Incas », aux « Danses du Calumet de la Paix » et à la « Chaconne » finale, est un témoignage de son honnêteté d'artiste créateur, dont le tempérament est ordinairement plus satisfait par des musiques et par des thèmes littéraires modernes.

En conclusion, constatons que ces trois chorégraphes ont redonné, grâce au metteur en scène Maurice Lehman qui les avait choisis, au « Divertissement d'Opéra » des lettres de noblesse qu'il avait depuis fort longtemps perdues.

Yves Bonnat.

Carrefour *(Crossroads)*, *Skouloudis. M : Michaïlidis. D : Klonis. C : Ant. Phocas. Théâtre National, Athènes, 1952. P : Emil.*

GREECE

A review of the theatre in Greece can but open with an account of the classics. Besides which the great event of 1951 was the Festival of Delphi, at which the National Theatre won great glory with Sophocles' *Œdipus Rex*. Katina Paxinou and Alexis Minotis gave a modernized interpretation, without however robbing the chorus of its predominant importance. Linos Karzis and Socrates Karantinos, on the other hand, were more concerned with archæological accuracy and made use for instance of masks and buskins. Karzis produced *Lysistrata* (Thymele Company) and Karantinos Aristophanes, *Clouds* (National Theatre Company).

But it would be a mistake to suppose that we care only for the classics. As will be seen the moderns are in no way neglected. For example the National Theatre gave *Crossroads* by Manolis Skouloudis which combines lyrical tragedy with a comedy of manners and illustrates the antipathy of mountain folk and townsmen. The Kotopouli Theatre gave *Katsantonis*, a dramatic legend by G. Theotekas which dramatizes a hero of the Greek Independence.

Two of our most prolific authors, A. Sakellarios and Chr. Yannakopoulos each had a new comedy performed with great success at the Kentrikon Theatre. The first, *Delistavrou and Son* retraces the adventures of an elderly man who retires from business to seek a wife—and a young one. But every time he finds one to his liking his son snaffles her. The second, *A mere nothing is enough* is the story of a young husband hitherto faithful and steady who goes off the rails upon meeting a girl from America. In the end she turns out to be a cousin of his wife, whereupon he resumes his modest uneventful existence. The principal part in these two plays was taken by M. Logothetidis, who was also applauded in a satirical comedy by P. Kayas, *A Sizeable Rascal*. The hero is an honest clerk who, in order to made good, suddenly decides to jettison his principles. Another very popular actor M. Argyropoulos presented two very successful comedies *Lend me your Wife* by M. Korres and *The Twins of Aghia Fleoussa* by M. Kounelakis.

To conclude this account of gay entertainments let us mention a few of the reviews shown in Athens at the Vempo and Papaioannou Theatres, *Echete gia vrissoules* and *Greek Star* by Traiforos and Yannakopoulos, *The Wild Cucumber*, *The Queen of Night* and *This is Athens* by Assimakopoulos, Spyropoulos and Papadoukas.

We need hardly say that the Greek public takes a keen interest in foreign plays, both classical and modern. Shakespeare remains one of the great favourites and the 1951-1952 season offered us *A Midsummer Night's Dream*, produced by Charles Koon at the National Theatre. At the same theatre, but this time produced by A. Solomos, there were good performances of *L'Annonce faite à Marie* by Claudel and Shaw's *Caesar and Cleopatra*.

Goldoni's *A Servant of two Masters* was staged with great wit and style by T. Mouzenides at the Kotopouli Theatre which also gave *Montserrat* by Emmanuel Robles and *Ce soir à Samarcande* by Jacques Deval. The Kyvelis Theatre gave us Ibsen's *Lady from the Sea* (producer Charles Koon), Cocteau's *Les Parents Terribles* and *Rain*, adapted from the story by Somerset Maugham. *Scampolo*, by the Italian author D. Nikodemi held the bill for five months at the Moussouris Theatre, which also gave *Shadow and Substance* by the Irish playwright P. V. Carroll.

The Marika Kotopouli prize, destined for the finest Greek actress, was this time awarded

to Helle Lambeti for her interpretations of *The Heiress* and *Peg o' my Heart.*

Among productions for children let us mention Hans Andersen's *Snow Queen* by the ‚Katerina Company' directed on this occasion by Takis Mouzenidis.

The National Opera included in its programme, apart from old successes, *Samson and Dalilah* (Saint Saëns), *Fedora* (Giordano), *Iphigenia in Tauris* (Gluck), *The Flying Dutchman* (Wagner), *Dido* by the Greek composer D. Lavrangas and an operetta *At the Barracks* by Ph. Sakellaridis.

Polyxeni Matey-Roussopoulou's Dancing Academy displayed its talents in *Heliogenniti* (after a Greek song of the Middle Ages), *The Sapphire, Land and Sea of Greece, The Musical Wizard* (adapted from Mozart's *Magic Flute)* and *Trifles* by Mozart. These performances were given at the Rex Theatre and on the shore of Lake Vouliagmeni. The choregraphy was by Yvonne de Kyrike and the music by M. Kounadis for the first two ballets, and by N. Skalkotta for the third. As to the ballets of Koula Pratsika and Rallou Manou, they were successfully produced both in Germany and in Italy.

Hellenic Centre of the I. T. I.

GRÈCE

Par où commencer une chronique du théâtre en Grèce sinon par nos grands classiques? Et ce n'est point seulement une question de principe, car le fait saillant de l'été 1951 fut précisément le Festival de Delphes, où le Théâtre National d'Athènes a cueilli de nombreux lauriers avec *Œdipe Roi*, de Sophocle. Avec Katina Paxinou, Alexis Minotis tenta d'en moderniser l'interprétation, tout en laissant au chœur la place prépondérante qui lui revient. Au contraire, Linos Karzis et Socrate Karantinos qui montèrent respectivement *Lysistrata* (Troupe Thymelique) et *Les Nuées* (Théâtre National) eurent pour souci majeur l'exactitude archéologique et utilisèrent, par exemple, masques et cothurnes.

On se tromperait fort, cependant, si l'on croyait qu'il n'y en a chez nous que pour les antiques. Les modernes, on va le voir, ne sont pas négligés. Ainsi le Théâtre National a-t-il présenté, de Manolis Skouloudis, *Carrefour*, pièce où se mêlent comédie de mœurs, lyrisme et tragédie et qui montre ce qui sépare citadins et montagnards. Le Théâtre Kotopouli, de son côté, nous offrit *Katsantonis*, légende dramatique de G. Theotekas mettant en scène un des héros de l'indépendance grecque.

Deux de nos auteurs les plus prolifiques, A. Sakellarios et Chr. Yannakopoulos ont fait représenter au Théâtre Kentrikon, et avec grand succès, deux comédies nouvelles. La première, *Delistavrou et Fils*, retrace les aventures d'un homme d'âge qui se retire des affaires pour chercher femme — et même jeune femme. Mais chaque fois qu'il trouve une personne à son goût, son propre fils lui « souffle » sa conquête. La seconde, *Un petit rien suffit*, est l'histoire d'un mari jusque-là fidèle et rangé qui se met à mener la grande vie du jour où il rencontre une jeune femme venant d'Amérique. Il finit par découvrir que l'étrangère est la cousine de sa femme et il retourne alors à sa tranquille et modeste existence. Ces deux pièces eurent pour principal interprète M. Logothetidis qui se fit également applaudir dans une comédie satirique de P. Kayas, *Un Coquin d'envergure*, dont le héros, fonctionnaire d'abord très honnête, se décide, pour « réussir », à jeter tous ses scrupules par-dessus bord. Un autre acteur comique très populaire, M. Argyropoulos, a conduit au succès deux comédies nouvelles : *Prête-moi ta femme*, de M. Korres, et *Les Jumeaux d'Aghia Eleoussa*, de M. Kounelakis.

Pour en terminer avec les pièces gaies (et avec les pièces grecques), signalons quelques revues présentées à Athènes (Théâtre Vempo et Théâtre Papaioannou) : *Echete gia vrissoules* et *Star Grèce*, de Traiforos et Yannakopoulos, *Le Concombre sauvage, La Reine de la Nuit* et *Ça, c'est Athènes*, d'Assimakopoulos, Spyropoulos et Papadoukas.

Faut-il le dire? Le public grec s'intéresse fort aux œuvres étrangères, tant modernes que classiques. Shakespeare reste un de ses grands favoris et la saison 1951-1952 lui a permis de voir *Le Songe d'une nuit d'été* dans une mise en scène de Charles Koon, au Théâtre National. Au même théâtre, mais cette fois avec A. Solomos comme metteur en scène, bonnes représentations de *L'Annonce faite à Marie*, de Claudel, et de *César et Cléopâtre*, de Shaw.

Le Serviteur de deux Maîtres, de Goldoni, a été monté avec beaucoup d'esprit et de style par T. Mouzenides au Théâtre Kotopouli qui abrita également le *Montserrat*, d'Emmanuel Roblès, et *Ce Soir à Samarcande*, de J. Deval. Le Théâtre Kyvelis nous présenta *La Dame de la Mer*, d'Ibsen (metteur en scène : Ch. Koon), *Les Parents terribles*, de Cocteau, et *Pluie*, d'après S. Maugham. *Scampolo*, de l'auteur italien D. Nikodemi tint l'affiche pendant cinq mois au Théâtre Moussouris, qui présenta également *Ombre et Substance*, de l'Irlandais P. V. Carroll.

Ne quittons pas le théâtre de comédie sans avoir signalé que le « Prix Marika Kotopouli » destiné à la meilleure actrice grecque est allé, cette fois, à Hellé Lambeti pour ses interprétations de *L'Héritière*, de Gœtz, et de *Peg de mon cœur*, de Manners.

Au rayon du théâtre pour enfants, signalons *La Reine des Neiges*, d'Andersen, par la troupe « Katerina », dirigée en l'occurrence par Takis Mouzenidis.

L'Opéra National inscrivit à son programme, outre d'anciens succès, *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, *Fédora*, de Giordano, *Iphigénie en Tauride*, de Gluck, *Le Vaisseau Fantôme*, de Wagner, *Didon*, du compositeur grec D. Lavrangas, et l'opérette *Aux Casernes*, de Th. Sakellaridis.

L'école de danse de Mme Polyxeni Matey-Roussopoulou se manifesta dans *Heliogenniti* (d'après une chanson grecque du moyen âge), *Le Saphir, Terre et Mer de la Grèce, Le Sorcier musicien* (d'après *La Flûte enchantée*, de Mozart), et enfin *Les Petits Riens*, de Mozart. Spectacles donnés au Théâtre Rex et au bord du lac Vouliagmeni. Les chorégraphies étaient d'Yvonne de Kyriko, la musique de M. Kounadis pour les deux premiers ballets, de N. Skalkotta pour le troisième. Quant aux ballets de Mmes Koula Pratsika et Rallou Manou, ils se sont produits avec succès en Allemagne et en Italie.

Centre hellénique de l'I.I.T.

★ ★

Lady Precious Stream, *Hsiung. M : Joseph Millo. Chamber Theatre, Tel Aviv, 1951.*

ISRAEL

The impressions of a visitor. The Habimah Theatre was born in Moscow after the revolution, at a time of great experimental activity in the theatre, when Meyerhold, Tairov and others were all searching for new forms. Vachtangov and his Habimah company set out to find a means of dramatic expression that would be essentially Hebraic. Struggling against poverty and hunger, and almost improvising the language (since there were no accepted standards of spoken Hebrew,) they found a unity of expression in stylised acting and production that won them the respect of the whole world.

Later when the Habimah established themselves in Palestine they encountered a new public devoid of traditions or cultural heritage, for whom stylized unrealistic drama had little appeal. Also as Hebrew become increasingly the language of common speech, stage Hebrew came to appear more and more artificial.

The Ohel Theatre, whose tendency was expressionistic, seemed equally unsuited to reflect contemporary national life.

Today Israel speaks with many voices. Immigrants have reached her from Russia, Poland, Germany, Czecho-Slovakia and more recently from America and the Middle and Far East. These people have learned to live together but until they speak with one voice there can be no style which will be uniformly Israelian.

The urge towards realism found vent in the creation of the Teatron Kamari (Chamber Theatre) in 1945. This young company's sense of vocation, their freshness of imagination, and the colour, life and gaiety which they brought into the theatre have earned them sustained popularity.

They introduced a modern repertory, and other companies have followed suit, though it is still possible of course to see classical plays, or typically Jewish ones based on biblical sources, or some aspect of life in the Diaspora.

The young playwrights are not perhaps very assured in their technique, but certain of them, like Moshe Shamir, Nathan Shaham and Aharon Meged have shown real capacity. They are very ready to tackle the major problems of the day as witness Shamir's *He went through the Fields*, Shaham's *They arrive tomorrow* and *Call me Siomka* and Mosenson's *In the Steppes of the Negev*. All of these were very favourably received.

The public takes the theatre very seriously and is most appreciative though in a thoughtful way. Audiences rarely indulge in vociferous applause. They are unsophisticated and sometimes incalculable in their reactions, but their rapt attention and eagerness to take part in the play are most stimulating.

Among past successes at the Kamari are *A Servant of two Masters*, *The Barber of Seville* and *Tartuffe*. At present they are having a long run with *Of Mice and Men*. Their repertory also included *The Glass Menagerie*, *Awake and Sing*, *The Queen of Sheba*, a slight comedy with some highly original music, and *Lady Precious Stream* in a production (by Josef Millo, their founder and director) worthy of any West End stage. Naturally there have been failures, including some expensive ones, but the company learns from its mistakes.

Currently Habimah are playing *Death of a Salesman*, *The Taming of the Shrew* and *The Father* as well as revivals of older Jewish plays.

The Ohel Theatre offers *L'Ecole des Femmes*, *The Good Soldier Schweik*, *Six Characters in search of an Author* and some new Israeli plays.

The overall impression is that this is a time of great excitement. The way is being prepared for a style to emerge that will reflect life in Israel.

Born in the sun, the young Isrealite is completely free from traditional falsehoods and conventions. This is a great advantage for him but engenders a certain lack of self-discipline. He has yet to harness his tremendous energy. Perhaps he can hardly calm down and grow quiet enough, in this generation, to become aware of the things which lie below the surface of life. But when he does he will find expression for the creative talents he undoubtedly possesses. And not only Israel awaits the day.

PETER DUGUID.

ISRAEL

IMPRESSIONS D'UN VISITEUR. Le Théâtre Habimah est né à Moscou, dans l'atmosphère fiévreuse de la période post-révolutionnaire, à un moment où la recherche des formes nouvelles — par Meyerhold, Taïrov et les autres — était non pas l'exception, mais la règle. Vachtangov et son équipe se mirent en quête d'une expression théâtrale propre à l'âme hébraïque et créèrent non seulement un style d'interprétation et de mise en scène admiré du monde entier, mais encore un langage original.

Depuis, le Théâtre Habimah s'est installé en Palestine, où il a trouvé un public neuf, sans traditions, peu sensible à un art extraordinairement stylisé et comme détaché du réel. En outre, la diffusion toujours plus grande du néo-hébreu fit paraître d'autant plus factice l'hébreu de théâtre de Habimah.

Quant au Théâtre Ohel, sa tendance à l'expressionnisme l'écartait, lui aussi, d'une reproduction appliquée de la vie israélienne contemporaine.

Aujourd'hui, les voix les plus diverses se font entendre en Israël. Songez aux émigrants venus des quatre coins du monde : de Russie, de Pologne, d'Allemagne et d'Orient, et même des Indes et de la Chine. Ces populations ont appris à vivre ensemble, mais ce n'est pas du jour au lendemain qu'elles acquerront une mentalité commune, condition indispensable à l'éclosion d'un art national.

La poussée du réalisme s'est traduite en 1945 par la création du Théâtre de Chambre (Teatron Kamari). Conscience professionnelle, fraîcheur d'imagination, sens de la couleur, allégresse, vitalité ont valu une déjà solide popularité à cette jeune compagnie.

Le Théâtre de Chambre a introduit le répertoire moderne et les autres théâtres ont suivi. Bien entendu, il est toujours possible de voir des pièces classiques et de ces pièces typiquement juives s'inspirant soit de la Bible, soit de tel ou tel aspect de la vie dans la Diaspora.

D'une manière générale, la technique des jeunes auteurs n'est pas encore très sûre. D'aucuns cependant, tels Moshe Shamir, Nathan Shaham, Aharon Meged ont prouvé leur savoir-faire. On constate chez eux tous (comme du reste chez les spectateurs) une certaine prédilection pour les plus graves problèmes de l'actualité. Citons, dans ce domaine : *Il marchait à travers champs*, de Shamir ; *Ils arriveront demain* et *Appelle-moi Siomka*, de Shaham ; *Dans les Steppes du Néguev*, de Mosenson.

Le public prend le théâtre très au sérieux. Il s'y passionne, mais sans jamais perdre son esprit critique, et il est rare de l'entendre manifester son enthousiasme de façon bruyante. Public non sophistiqué, aux réactions parfois imprévisibles, il participe toujours à fond à l'action. Après s'être fait applaudir dans *Le Serviteur de deux Maîtres*, *Le Barbier de Séville*, *Tartuffe*, le Théâtre de Chambre présente actuellement *Des Souris et des Hommes* (dont une déjà longue carrière n'épuise pas le succès), *La Ménagerie de Verre*, *Réveille-toi et chante* (Awake and Sing), *Reine de Saba*, comédie légère accompagnée d'une musique très originale, enfin *Lady Precious Stream*, monté par Josef Millo, directeur-fondateur de la troupe, dans un style qui ferait honneur à une scène du West-End. A côté de ces réussites, il y a aussi des fours, bien entendu, dont certains ont coûté fort cher. Mais ces échecs ont été autant de leçons.

Au répertoire du Théâtre Habimah notons : *Mort d'un Commis-Voyageur*, *Othello*, *La Mégère apprivoisée*, *Père*, ainsi que d'anciennes pièces juives. A celui du Théâtre Ohel : *L'Ecole des Femmes*, *Le Brave Soldat Schweik*, *Six Personnages en quête d'Auteur* et des pièces israéliennes nouvelles. Les réalisations de ces deux compagnies sont intéressantes, mais ne répondent pas exactement aux exigences de notre temps.

Quoi qu'il en soit, le théâtre en Israël est — comme on dit — à un tournant de son histoire. Le jeune Israélien est complètement affranchi des mensonges comme des traditions. La contrepartie est un certain manque de maîtrise de soi. La génération actuelle arrivera-t-elle déjà à brider sa prodigieuse énergie? Ce n'est pas sûr. Mais le jour où l'Israélien aura atteint une certaine maturité, le jour où il prendra conscience de ces réalités que lui cache à présent la surface des choses, alors jaillira spontanément une expression conforme à son génie créateur. Ce jour-là, Israël n'est pas seul à l'attendre.

PETER DUGUID.

NORWAY

In November 1952 the big new People's Theatre in Oslo was opened to the public. It is situated in the middle of the town and, with its 1200 seats, is the largest theatre in the country. The auditorium is magnificent and the stage machinery excellent: a large revolving stage, two cycloramas and first class modern lighting equipment. The theatre is subsidized by the Norwegian government and the municipal authorities of Oslo. It has a versatile company of actors directed by Hans Jacob Nilsen.

The initiative of founding a People's Theatre was originally taken by the Norwegian Labour Party just after the first war, when a representative committee of employers, employees, artists and municipal officials set to work on plans for it. The theatre itself was not completed till 1939, when the second war and the German occupation further delayed its inauguration.

It finally opened with *Aunt Ulrikke* by Gunnar Heiberg, *Lost in the Stars* by Maxwell Anderson with music by Kurt Weill, and *The Merry Wives of Windsor*. Ibsen's *Brand* is among the plays to be given later in the season.

The People's Theatre will also have regular afternoon programmes for children and young people, beginning with Moliere's *Les Fourberies de Scapin*.

In 1929, in an attempt to promote a wider interest in the stage, the People's Theatre founded a popular organization entitled the People's Theatre Society. Before the People's Theatre itself was opened this organization bought up the entire house for 1500 performances in other Oslo theatres. It now has a membership of over 100,000 which assures the People's Theatre a regular audience.

Norwegian playwrights just now seem particularly drawn to comedy. The 1951-1952 season produced four new comedies, of which two at least were a great success. *Trost i Taklampa* (an untranslatable title but which conveys the fantastic climate of the play) deals ironically with certain major problems of rural life in Norway and the conflict, among peasants of the younger generation, between traditional country life and the attractions of the town. The author, Alf Proysen, is himself a peasant's son and probably the most popular poet in Norway at the present time. His play (produced at the Norske Teatret in Oslo) was a positive triumph...

A Dangerous House by André Bjorke and Odd Eidem mocks the puritanical outlook of schoolmasters and old maids and gaily proclaims the right to love and happiness. It is slight, but nevertheless deserved a better production than it was given at the Carl Johan Scenen in Oslo.

Can it be a Child? by Sverre Gran is a comedy in the manner of André Roussin, very like *Lorsque l'Enfant paraît*. There is not much to it but the dialogue is neat and some of the situations very funny. Its quality is light and charming and it has had a considerable success both in Oslo and other places.

The highbrow comedy of the season was *The Wedding of the Little Man* by Erig Krag, professor of Slav languages at Oslo University. The play is based on a tale by Dostoyevsky (A Fatal Story) but has personal qualities of its own. The hero is a Russian dignitary under the Czars regime who has "progressive opinions", but which remains entirely theoretical. He ruins the wedding of one of his subordinates by appearing during the feast and holding forth about his sympathies for the "little ones" till he rolls dead drunk under the table.

A Sleep of Prisoners, *Christopher Fry. M : Knut Thomassen. D : Harry Martin. Oslo, 1952.*

The play suffers delays but has unquestionable qualities and in particular a close-knit, distinguished style. It was produced at the National Theatre in Oslo with Per Aabel in the principal part.

The theatres of Bergen, Trondheim and Stavanger had an immense success with *If it were you* by Kar Ludwig Bugge, a delightful comedy first produced in Oslo last year.

Other events of the season were *Cæsar and Cleopatra* by Bernard Shaw, *Rose Tattoo* by Tennessee Williams and *Romeo and Juliet*, all at the National Theatre, Oslo, and *A Sleep of Prisoners* by Christopher Fry, given both at the Karl Johan Scenen in Oslo and at the Rogaland Theatre in Stavanger. *Cæsar and Cleopatra* with August Oddvar and Liv Stromsted (production by Agnes Mowinckel) was a very fine performance though a trifle heavy. *Rose Tattoo*, a play which has hitherto been considered rather poor, gave Aase Bye an opportunity to show once again his remarkable gift for modern drama. *Romeo and Juliet*, with Knut Wigert and Liv Stromsted was played for the first time at the National Theatre: it was an uneven performance but not without artistic quality.

Perhaps the most convincing play of the season was *A Sleep of Prisoners* produced in Stavanger by Barthold Halle and at Oslo by Knut Thomassen, two young producers who have a rare sense of the modern theatre. These productions made a real stir.

Other Norwegian theatres played the current repertory: *Life with Father, The Heiress Who is Silvia? La Femme du Boulanger, Colombe.* A few performances were given of Ibsen *(Hedda Gabler* and *The Wild Duck)* and of Strindberg *(Miss Julie* and *The Storm)* but they did not arouse any overwhelming interest.

CARL-FREDRIK ENGELSTAD.

NORVÈGE

LE THEATRE DU PEUPLE A OSLO. Après la première guerre mondiale, à l'initiative du mouvement travailliste, un comité groupant les représentants des travailleurs, des employeurs, des artistes et du gouvernement, se mit à l'œuvre en vue d'ériger un « Théâtre du Peuple ». En 1939, le projet était prêt. Mais il fallut évidemment attendre la fin de la seconde guerre mondiale et de l'occupation allemande pour qu'on puisse le mettre à exécution.

Et voici enfin qu'en novembre 1952 s'est ouvert, au cœur même de la capitale, le « Folketeatret », que subventionnent le Gouvernement et la Municipalité d'Oslo. Avec ses 1.200 places c'est le plus grand théâtre du pays. La salle est magnifique et la machinerie des plus perfectionnées : elle comporte notamment un grand plateau tournant, deux « cycloramas » et un équipement électrique de tout premier ordre. La troupe est dirigée par Hans Jacob Nilsen.

Le « Théâtre du Peuple » a inaugé ses activités avec *Tante Ulrikke*, de Gunnar Heiberg, *Perdu dans les Etoiles* (Lost in the Stars), de Maxwell Anderson (musique de Kurt Weill) et *Les Joyeuses Commères de Windsor*, de Shakespeare. On y montera bientôt le *Brand*, d'Ibsen.

A l'intention des jeunes, des matinées sont régulièrement organisées. *Les Fourberies de Scapin*, de Molière, en constituaient le premier spectacle.

Afin d'intéresser au théâtre un plus large public fut créée, en 1929, sous les auspices du « Théâtre du Peuple » (qui n'avait pas encore pignon sur rue), une organisation-sœur : « La Société du Théâtre du Peuple ». Depuis, cette société a acheté 1.500 représentations dans divers théâtres d'Oslo. Aujourd'hui, elle compte plus de 100.000 membres, fournissant ainsi au nouveau « Folketeatret » un public assuré.

NOUVELLES GENERALES. Il semble qu'actuellement, la comédie attire tout particulièrement les auteurs norvégiens. La saison théâtrale 1951-1952 a apporté en ce domaine quatre nouveautés, dont deux au moins ont obtenu un très grand succès. *Trost i Taklampa* — titre intraduisible mais qui indique le ton baroque de la pièce — traite sur un mode ironique quelques problèmes importants pour la population rurale norvégienne et le conflit, dans la jeunesse paysanne, entre la vie traditionnelle à la campagne et les tentations de la ville. Lui-même fils de paysan, l'auteur, Alf Proysen, est sans doute le poète le plus populaire de Norvège pour le moment et sa pièce (au Norske Teatret d'Oslo) a obtenu un triomphe.

Une Maison dangereuse, d'André Bjerke et Odd Eidem, moque le puritanisme des instituteurs et des vieilles filles et proclame plaisamment les droits de l'amour et de la joie. La pièce est mince, mais elle eût mérité en tout cas une réalisation supérieure à celle du Carl Johan Scenen d'Oslo.

Serait-ce un Enfant? de Sverre Gran, est une comédie dans le genre d'André Roussin, très semblable d'ailleurs à *Lorsque l'Enfant paraît :* assez peu de chose, mais le dialogue a de la netteté et les situations sont parfois très drôles. Le ton est léger et charmant. La pièce a remporté un très grand succès à Oslo, puis sur d'autres scènes norvégiennes.

La comédie littéraire de la saison a été *Le Mariage d'un petit Bonhomme*, d'Erik Krag, professeur de langues slaves à l'Université d'Oslo. La pièce est tirée d'une nouvelle de Dostoiewski : *Une fatale Histoire*, mais elle a des qualités très personnelles. Le héros est un dignitaire russe sous les tsars. Il a des idées « progressistes », mais théoriques. Il gâche les noces d'un de ses subordonnés en apparaissant au milieu de la fête, en y parlant abondamment de ses sentiments pour les « petits » et en roulant finalement ivre sous la table. La pièce a des longueurs, mais aussi des qualités incontestables, notamment un style dense et raffiné. Elle a été jouée au Théâtre National d'Oslo, avec Per Aabel, dans le rôle principal.

Les théâtres de Bergen, Trondheim et Stavanger ont connu un très vif succès avec *Si c'était toi*, de Kar Ludvig Bugge, charmante comédie créée à Oslo l'année dernière.

Les grands événements de la saison ont été en outre *César et Cléopâtre*, de Bernard Shaw ; *La Rose Tatouée*, de Tennessee Williams, et *Roméo et Juliette*, tous trois au National Teatret d'Oslo, et enfin *A Sleep of Prisoners* (Sommeil de Prisonniers), de Christopher Fry au Carl Johan Scenen d'Oslo et au Rogaland Teater de Stavanger. *César et Cléopâtre*, avec August Oddvar et Liv Stromsted (mise en scène d'Agnès Mowinckel) a été une très belle représentation, encore qu'un peu lourde. *La Rose tatouée*, pièce jugée ici assez médiocre, a donné à Aase Bye l'occasion de montrer une fois de plus ses dons remarquables dans les personnages modernes. *Roméo et Juliette*, avec Knut Wigert et Liv Stromsted, était jouée pour la première fois au National Teatret : représentation inégale, mais avec des qualités artistiques incontestables.

Sans doute la représentation la plus convaincante de la saison a-t-elle été celle de *Sleep of Prisoners*, mise en scène à Stavanger par Barthold Halle et à Oslo par Knut Thomassen, deux jeunes metteurs en scène qui possèdent le mieux le sens du théâtre contemporain. Ces représentations ont eu un réel retentissement.

Enfin, les théâtres norvégiens ont joué le répertoire courant : *Life with Father, L'Héritière, Who is Sylvia?, La Femme du Boulanger, Colombe.* Quelques représentations d'Ibsen *(Hedda Gabler* et *Le Canard Sauvage)* et de Strindberg *(Mademoiselle Julie* et *Orage)* n'ont pas suscité un intérêt débordant.

CARL FREDRIK ENGELSTAD.

★ ★

UNITED KINGDOM

The two most important productions in London since the last issue of WORLD THEATRE are both graduates of the Edinburgh Festival: the Old Vic revival of *Romeo and Juliet*, and Charles Morgan's new play, *The River Line*, his first in fourteen years. *The Flashing Stream* was the last.

Almost as soon as *Romeo and Juliet* opened, its run was extended to nine weeks, the longest at this theatre since the war. Hugh Hunt, the director, has been most fortunate here in his Veronese lovers, Alan Badel and Claire Bloom; and especially, I think, in Mr. Badel, whose Romeo is the best since Olivier's seventeen years ago. Here we have genuine warmth and passion, a Southern Romeo instead of one of the pleasant young men without a trace of temperament who have

thrust so often at the part. Mr. Badel has taken in his stride during the last few years such parts as Ariel, Justice Shallow, Romeo, Lear's Fool, and Quince, a remarkable list. As Juliet, Claire Bloom has youth, beauty, feeling. Until the Potion scene she sustains the part finely; her last scenes, in which so many Juliets falter, are less compelling. The production, with one exciting small-part performance by Laurence Payne as Tybalt, is always imaginative—as, for example, in the first meeting of the lovers while Capulet, at the side of the stage, is saying to his cousin: "Oh! youth's a jolly thing!" (a phrase from the Quarto).

The Charles Morgan play, *The River Line*, mixes drama with metaphysics. It is written with all its author's fastidious care, though some critics have held that it might well be the work of two Morgans—one for the first and third acts with their often abstract discussions, and another for the second-act flash-back, a remarkable piece of straight drama. The "river line" is the name given during the war to an escape route by which Allied soldiers were passed through Occupied France. At a barn near Toulouse, a British officer using the route is suspected of being an enemy agent and killed immediately by a colleague. It is a tragic error, as those responsible realise when they meet after the war and one of them (so the hardly persuasive plot runs) is in love with the dead man's half-sister. Mr. Morgan, as he argues and speculates, discusses the burden of responsability and acclaims the gift of "interior grace", is an adult and civilised dramatist; but many playgoers reserve their warmest admiration for the theatrical drive of the second act, an almost flawless piece of craftsmanship, and for the playing there of Pamela Brown and Paul Scofield.

A third London event direct from the Edinburgh Festival was Emlyn William's "reading" of *Bleak House* in a version which he prepared himself, getting thirty-five characters into a space of two hours. Once more Mr. Williams appears—behind a replica of the famous reading-desk—in the exact likeness of Charles Dickens himself, with forked beard, geranium, restless eyes, and a remarkable range of intonation that carries him from Miss Flite to Tulkinghorn, by way of Snagsby (with the ghost of a cough), the oily Chadband, and Jo, the crossing-sweeper.

Other West End matters have been less important. Noël Coward's new mid-Victorian romantic comedy, *Quadrille*, proved to be a very mild affair: all dressed up and nowhere to go. But it has Lynn Fontanne and Alfred Lunt in the leading parts of an English Marchioness and an American railway "king", and their wooing is conducted with a beautiful assurance and finesse. They disguise the thinness of the comedy. Coward has given to Alfred Lunt at least one admirable passage that describes the landscape of the United States as seen from a brakeman's van. Still, few would call this piece an example of Coward at his best; he is merely the stage-carpenter providing a frame for a pair of superlative players.

There have been various other productions, the sharply-written *Globe Revue*, for example; and one or two imports from New York. An English melodrama, *Hanging Judge*, received some oddly humourless reviews: it is good theatrical cut-and-thrust and does not pretend to be anything more.

At the moment of writing, the West End programme has a number of steady successes. Thus the naval drama, *Seagulls Over Sorrento*, is well into its third London year; Roussin's *The Little Hut*, in Nancy Mitford's version, is also in its third year, thanks to the personality of Robert Morley; and there are such other long-runners as N. C. Hunter's *Waters of the Moon* (eighteen months at the Haymarket) and that delightful Ustinov extravaganza, *The Love of Four Colonels* (eighteen months at Wyndham's). It is Peter Ustinov's wittiest, fullest play. He may talk too much; but it is rich talk; it embroiders a fantastic Sleeping Beauty invention which turns suddenly into four amusing charades for the exercise of the author's virtuosity as parodist and as actor.

Off the beaten track we have had a *Macbeth*, spoken in an approximation to the speech of Shakespeare's day, at Bernard Mile's Mermaid Theatre. And in the provinces Sir Barry Jackson's Birmingham Repertory (with *The Cocktail Party* and *Abraham Lincoln)*, the Bristol Old Vic (with *Measure for Measure*, under Denis Carey), and the Nottingham Playhouse (with *Lady Windermere's Fan*, under John Harrison) have all begun the season with confidence.

J. C. Trewin.

ROYAUME-UNI

Les deux spectacles les plus importants de Londres, depuis le dernier numéro de « Théâtre dans le Monde », nous viennent du Festival d'Edimbourg : la reprise à l'Old Vic de *Roméo et Juliette* et la nouvelle pièce de Charles Morgan, *The River Line* (Le Passage), la première pièce qu'il nous donne depuis *Le Fleuve étincelant*, voici quatorze ans.

Dès les toutes premières représentations de *Roméo et Juliette*, on dut prévoir des prolongations. Le metteur en scène, Hugh Hunt, a été fort heureux dans le choix de ses amants de Vérone, et spécialement, je crois, de M. Badel, dont le Roméo est le meilleur depuis celui d'Olivier, il y a dix-sept ans. Chaleur et passion sincères, voici un Roméo méridional fort éloigné de ces charmants jeunes gens sans une once de tempérament qui nous furent si souvent infligés. M. Badel a rencontré sur son chemin, durant ces dernières années, des rôles comme Ariel, le juge Shallow, Roméo, le fou de Lear et Quince. Une liste remarquable. Dans le personnage de Juliette, Claire Bloom rassemble jeunesse, beauté, sentiment. Jusqu'à la scène du poison, elle défend admirablement sa partie. Ses dernières scènes, où tant de Juliettes échouent, sont moins convaincantes. Le spectacle — on y remarque aussi le captivant Tybalt de Laurence Payne — est plein de trouvailles, ainsi, lors de la première rencontre des amants, quand Capulet, tout à fait sur le côté, dit à son cousin : « Oh ! Youth's a jolly thing ! »

La pièce de Charles Morgan : *The River Line*, mêle la métaphysique au drame. Elle est écrite avec un soin exigeant qui caractérise l'auteur, mais quelques critiques ont soutenu qu'elle pourrait être l'œuvre de deux Morgan : l'un pour le premier et le troisième acte, tout entiers de discussions abstraites, l'autre pour le second acte, retour en arrière et beau morceau de théâtre pur. La « ligne de la rivière » est le nom donné pendant la guerre au « passage » par lequel les soldats alliés étaient conduits à travers la France occupée. Dans une grange, près de Toulouse, un officier anglais qui suit cette route est soupçonné d'être un agent de l'ennemi et supprimé aussitôt par un collègue. C'est une erreur tragique. Ceux qui en portent la responsabilité le comprennent quand ils se rencontrent après la guerre. Et l'un d'eux (c'est ainsi que l'intrigue, de façon peu convaincante, se noue) est amoureux de la demi-sœur du mort. M. Morgan, lorsqu'il raisonne et médite, lorsqu'il discute le fardeau de la responsabilité et proclame le don de « grâce intérieure », se montre un dramaturge réfléchi ; mais de nombreux spectateurs réservent leur plus chaleureuse admiration pour l'élan dramatique du second acte, d'une technique sans défaut, et pour la façon dont le jouent Pamela Brown et Paul Scofield.

Un troisième événement londonien venu tout droit d'Édimbourg fut la lecture par Emlyn Williams de *Bleak House*, dans une version qu'il avait lui-même préparée, animant trente-cinq personnages différents en l'espace de deux heures. Une fois de plus, M. Williams apparaît, derrière une réplique du pupitre fameux, comme un portrait on ne peut plus ressemblant de Charles Dickens : barbe en fourche, yeux mobiles, géranium à la boutonnière et un remarquable clavier d'intonations, allant de miss Flite à Tulkinghorn, en passant par Snagsby et sa toux presque spectrale, l'huileux Chadband et Jo, le balayeur.

D'autres spectacles du West-End ont eu moins d'importance. La comédie victorienne et romantique de Noël Coward, *Quadrille*, un peu douceâtre, ne va nulle part. Mais il y a Lynn Fontanne et Alfred Lunt dans les rôles principaux : une marquise anglaise et un Américain, roi des chemins de fer. Leur aventure est conduite avec une belle assurance et beaucoup de finesse. Ils déguisent la minceur de la comédie. Coward a donné à Alfred Lunt au moins un admirable passage qui décrit le paysage des États-Unis tel qu'on peut le voir du fourgon d'un garde-frein. Pourtant, peu de gens considéreraient la tirade comme un exemple du meilleur Coward. Il n'est ici qu'un menuisier de théâtre façonnant un cadre pour des acteurs de tout premier ordre.

Il y a eu pas mal d'autres spectacles : la *Revue* du Globe, par exemple, qui est vigoureusement écrite, et une ou deux pièces importées de New-York. Un mélodrame anglais : *Hanging Judge* (Le Juge qui fait pendre) a provoqué quelques critiques étrangement dépourvues d'humour. C'est une pièce bien faite et qui ne prétend à rien de plus.

Au moment où j'écris, le programme du West-End compte bon nombre de succès solides. Ainsi, ce drame naval : *Seagulls over Sorrento* (Mouettes sur Sorrente) s'engage dans sa troisième année londonienne. *La Petite Hutte*, de Roussin, dans la version anglaise de Nancy Mitford, entre aussi dans sa troisième année, grâce à Robert Morley. Et il y a encore d'autres prolongations comme *Waters of the Moon* (Les Eaux de la Lune), de N. C. Hunter (dix-huit mois au Haymarket) et cette délicieuse fantaisie d'Ustinov : *The Love of Four Colonels* (dix-huit mois au Wyndham). C'est la pièce la plus spirituelle, et la plus complète d'Ustinov. Trop bavarde peut-être, mais ce bavardage n'est pas vide. Il brode sur une histoire de Belle au Bois de fantaisie, qui se mue soudain en quatre amusantes charades pour l'exercice de la virtuosité de l'auteur comme parodiste et comme comédien.

Hors des sentiers battus, nous avons eu un *Macbeth* parlé (approximativement) comme on parlait du temps de Shakespeare, au Mermaid Theatre (Théâtre de la Sirène), de Bernard Miles. Dans les provinces, début de saison confiant : le Birmingham Repertory de Sir Barry Jackson avec *The Cocktail-Party* et *Abraham Lincoln;* l'Old Vic de Bristol avec *Mesure pour Mesure* dans la mise en scène de Denis Carey ; et le Nottingham Playhouse avec *L'Eventail de Lady Windermere* monté par John Harrison.

J. C. Trewin.

U. S. A.

INTERNATIONAL THEATRE

In his vivid and ingratiating survey of the world theatre with which he opened the U.N.E.S.C.O. Conference of Artists in Venice this fall, Marc Connelly drew a thumbnail portait of the American theatre scene in a few short paragraphs. He pointed out the continual decline in quantity, though not necessarily in quality, of professionally produced plays on Broadway, America's theatrical center. "The fact is," he said, "that theatrical culture in the United States is carried by the amateur theatre rather than by the professional theatre. Amateur theatre of all kinds, including community, educational and semi-professional theatre, has been steadily growing in the last twenty years and at a pace that is staggering to the imagination... it is fifty to a hundred times as large as the professional theatre".

Though statistics in this field, as in that of the professional theatre itself, are markedly difficult, if not impossible, to secure and subject to endless misinterpretations, the major fact as to quantity of productions and number in the audiences reached by the "amateur"—or preferably the educational and community theatres of the country—is true. Here is a huge audience, a great public eager to enjoy, to listen, to partake in the theatre experience. Here, therefore, is a place where the theatre can play a lively role in building toward international understanding. The theatre in the college, the university or the high school has also the advantage of enlisting the interest and participation of young people, while the community theatre is supported financially and through participation by the citizen who is actor as well as audience, member as well as mæcenas.

It was with the idea of reaching this great nation-wide audience that International Theatre Month was launched in March 1950 by U.N.E.S.C.O. and the American National Theatre Academy. The theatre is by its very nature international; the sources of any sound repertory are Greek or Russian, Scandinavian or English, Italian or Spanish, no matter in what country of the world a theatre may be located. When directors in the college and community theatres were asked to produce during the month of March a play related to the general theme of "international understanding", it was in no sense an extravagant or impossible proposition. As a matter of fact the production schedules of most college theatres automatically include a Shakespeare, an Ibsen or a Molière in the course of the theatrical season. But a new element was added by participation in International Theatre Month. The production was to be definitely dedicated to the "cause" of international understanding, and it was a part of a cooperative effort linking the activities of the various theatres throughout the country in a simultaneous and nationwide demonstration.

There have been three celebrations of International Theatre Month—1950, 1951, 1952. The fourth, March 1953, is in preparation. Those that have taken place have been highly successful in accomplishing the objectives outlined above. But the future is full of possibilities which have not yet been fully realized. The International Theatre Institute endorsed the idea at its two last Congresses, in Paris and Oslo, but as yet coordination of the efforts in the various countries is incomplete. Such coordination is an important immediate objective. Another is the discovery and dissemination of new scripts that sustain the idea of neighborly understanding or that reflect the creative life of other countries. The professional theatrical exchange between France, England and America is continuous and easy. It dates from the beginning of America's theatrical history, but we are still struggling to penetrate the language barrier of many of our good friends and world-neighbors. The I.T.I. has a special committee working on this problem which should help in mutual discoveries, but even this does not fill the greatest need of all, that for fresh, new scripts alive with the spirit of a new age, scripts which have some measurable connection with the idea of international fellowship.

The three-year record of International Theatre Month offers some fascinating material when taken as a whole. There has been, for one thing, a steady and encouraging increase in the number of participating groups. Year by year the idea is penetrating further into those far reaches of the country where theatre activity from the professional point of view is non-existent. From Anchorage in Alaska to Balboa in the Canal Zone, by way of such seductively named towns as Puyallup, Washington, and Ysleta, Texas, not to mention five or six hundred other towns in 46 states, the playwrights of 20 countries have raised their voices on behalf of better understanding in a world that grows day by day more urgently interdependant. Audiences have ranged from 40 at a workshop meeting in a community center to 4,000 in a high school auditorium; from sophisticated theatregoers in New York or Pasadena to the farmers of Fargo, North Dakota. The theatrical form in which the ideas and ideals of world understanding have been expressed is equally varied. In New York the visit of Louis Jouvet and his company playing *L'Ecole des Femmes* at the A.N.T.A. Playhouse was the high spot for that city of the 1951 International Theatre Month, while in Glendale, California, the high school wrote its own pageant on *One World*. Between these extremes of professional perfection and youthful endeavor a whole gamut of types and styles is to be found: plays, pageants, programs of international dance and song, children's plays, puppet shows, radio dramas, television plays and discussions—all bearing testimony to the theatre's service to international good will.

Among the most interesting events were the production of original plays bearing directly on the subject. Outstanding in this group was J. B. Priestley's *Home is Tomorrow*, which, while telling the story of a U. N. Mission to an unnamed island, illustrates the interplay of national as well as individual characteristics and thereby reflects the problems of cooperation in the wider scene. Mr. Priestley released the play for International Theatre Month 1950, and it was given its American premiere at the Pasadena Community Playhouse with productions in a number of theatres throughout the country as well. In a somewhat similar vein, *Jungle Mission* by Ann Barley presents a group of "Fourth Point" doctors, public health specialists and agriculturalists helping to stem an epidemic in a Far Eastern principality—with attendant conflicts and the ultimate awakening of both East and West to their mutual needs and hopes. In another vein, but equally interesting as material for international understanding was *The People Win Through* by Prime Minister Thakin Nu of Burma, produced by the Pasadena Community Theatre, and presenting, from the pen of a man on the spot the story of a recent struggle for freedom.

Among plays of outstanding international interest which were given their first American showing through the stimulus of I.T.M. cooperation, might be mentioned the following titles familiar to European producers and playgoers, but which had never before been seen in this country, and are still awaiting professional production. From France, Giraudoux' *The Trojan War will not take Place*, given at Princeton University; from Japan, *The House of Sugawara*, a Kabuki play specially translated for production at the University of Hawaii; from Denmark, *The Word* by Kaj Munk, presented by the Howard University Players of Washington, D. C., possibly as a result of their recent trip to Scandinavia where they played Ibsen in the playwright's own capital; from Russia, *Father Unknown* by V. Shkvarkin, a farce written in 1933, which the Swarthmore College group produced because they felt the play might help to make the Russian people better known to Americans; from Spain, *The Great World Theatre* by Calderon de la Barca, a new translation of a classic, given by the Woodbury High School; from Belgium, G. M Martens' *Beggars in Paradise;* from Germany, *The Horatians and the Curatians* by Berthold Brecht, given at the University of Michigan; from England, *The Boy with the Cart*, Christopher Fry's early play given its first American showing at Syracuse University in 1951, and, a year earlier, several productions of Bridget Boland's *The Cockpit* with its graphic portrayal of Europe's dilemma immediately after the war. Here are a dozen titles of new or unusual plays which were specially presented for International Theatre Month. The list of actual productions is enormous, ranging through the whole world of the theatre and including plays from the pens of the leading playwrights of every country: Ibsen and Strindberg, Giraudoux and Claudel, Molière and Shaw, Sartre, Anouilh, Lorca, Sophocles, Euripides and of course Shakespeare —always a favorite—with as many as fourteen of his plays produced throughout the country at a time when New York theatregoers were privileged to see only one—and that imported lock, stock and barrel from England.

Four hundred, five hundred, six hundred theatres have participated during the three past years, which means that at every performance of the play or plays given—for some organisations celebrated the whole of International Theatre Month with a series of plays, assemblies, talks, exhibits and radio programs —the idea of international understanding and friendly cooperation was emphasized. Even if the play itself did not bear directly on the subject, posters in the theatre lobby or school foyer, program notices, publicity releases, and appropriate word spoken from the platform, the distribution of the latest United Nations or U.N.E.S.C.O. pamphlets, would mark the occasion as a special one and bring to the attention of incalculable thousands the basic idea of world friendship and understanding.

It is totally impossible to weight the precise results of a program of this sort but that it plays an important role in the slow processes of civilisation there can be no doubt at all. The change in orientation of the American people which took place when the Charter of the United Nations was signed in 1945 was truly revolutionary, or rather evolutionary. The United States ceased on that day to be a self-centered pioneer country with its horizons sharply marked by dividing seas It accepted its role as one in a community of nations, it turned its eyes outward toward the needs and hopes of a world of neighbors. In the great task of reorientation the theatre can play a constructive role here. In Europe it can help toward a better understanding of neighbors on both sides of the Atlantic and Pacific. International Theatre Month offers a mechanism for sharpening the theatre's impact, for spreading and enlarging its effect. Three years have proved the practicality of the

idea. What is needed now is a much more intensive effort to find and make available really worth while scripts; to discover and exchange new ideas; and finally, and most important of all, to enlist the cooperation of the creative artists in every country so that the theatre may serve ever more persuasively and effectively the cause of world understanding and mutual good will.

ROSAMOND GILDER.

ÉTATS-UNIS

LE MOIS DU THÉATRE INTERNATIONAL

Dans le panorama du théâtre mondial qu'il a esquissé pour la Conférence des Artistes organisée l'automne dernier à Venise par l'U.N.E.S.C.O., Marc Connelly a tracé, en quelques mots, un portrait miniature du théâtre américain. Il a mis l'accent sur le fléchissement continu — en nombre sinon en qualité — des représentations professionnelles à Broadway. « La vérité », a-t-il dit, « c'est que la survivance de la culture théâtrale aux États-Unis est le fait du théâtre amateur plus que du théâtre professionnel. Le théâtre amateur sous toutes ses formes — théâtre de communauté, théâtre éducatif et semi-professionnel — a proliféré depuis vingt ans à un rythme vertigineux... Il est de cinquante à cent fois plus important que le théâtre professionnel ».

Bien que les statistiques soient ici, comme pour le théâtre professionnel, très difficiles, sinon impossibles à établir, et sujettes à confusion, le fait essentiel demeure exact : c'est le nombre prodigieux de représentations et de spectateurs, l'existence d'un public désireux de se distraire, d'écouter, de prendre sa part de l'expérience théâtrale, milieu éminemment favorable aux idées de compréhension internationale. Le théâtre au collège et dans les universités s'assure la participation des jeunes et le théâtre de communauté vit grâce à l'appui financier et spirituel des citoyens, à la fois acteurs et spectateurs, bénéficiaires et mécènes.

C'est dans l'espoir d'atteindre ce public à l'échelle de la nation que le Mois international du Théâtre fut inauguré, en mars 1950, par l'U.N.E.S.C.O. et l'A.N.T.A.

Par sa nature même, le théâtre est international ; le répertoire s'alimente à des sources grecques ou russes, scandinaves ou anglaises, italiennes ou espagnoles, quel que soit le pays où on l'exploite. Quand nous demandâmes aux théâtres de communauté ou de collège de monter au cours du mois de mars une pièce en relation avec la « compréhension internationale », la suggestion n'avait rien d'irréalisable. En fait, les programmes de beaucoup de ces théâtres comprennent automatiquement chaque saison un Shakespeare, un Ibsen ou un Molière. Mais c'était un nouvel élément que cette participation au Mois international. La représentation devait être nettement vouée à la « cause » de l'entente internationale et faisait partie d'un effort collectif, unifiant les différents mouvements dramatiques du pays dans une démonstration simultanée.

La célébration du Mois international a eu lieu trois fois de suite, en 1950, 1951 et 1952. La quatrième, mars 1953, est en préparation. Les précédentes ont pleinement réussi à atteindre leurs objectifs. Mais l'avenir est riche de possibilités encore ignorées. L'Institut international du Théâtre a approuvé l'idée dans ses deux derniers Congrès, à Paris et à Oslo, mais la coordination des efforts dans les différents pays est incomplète. Une telle coordination est un objectif aussi important qu'immédiat. Un autre est la découverte et la dissémination de nouveaux manuscrits qui expriment l'idée de l'entente mutuelle ou qui reflètent la vie profonde de chaque nation. Les échanges professionnels entre la France, l'Angleterre et l'Amérique sont multiples et aisés, mais il nous reste à surmonter la barrière des langues de beaucoup de nos voisins et amis. L'I.I.T. a chargé un comité spécial d'étudier ce problème et les moyens de favoriser les découvertes mutuelles. Il reste à faire naître des textes inédits qui constituent un miroir vivant de notre temps et témoignent de façon tangible d'un esprit de camaraderie internationale.

Le rapport triennal du Mois international du Théâtre est fascinant à bien des égards. On constate, par exemple, un accroissement régulier et des plus encourageants dans le nombre des participants. D'année en année, l'idée pénètre plus avant, dans les régions éloignées où l'activité théâtrale professionnelle est quasi inexistante. D'Anchorage, dans l'Alaska, à Balboa dans la zone du Canal, en passant par des villes au nom séduisant comme Puyallup (Washington) et Ysleta (Texas), sans parler de cinq à six cents autres villes dans quarante-six États, les dramaturges de vingt pays ont élevé la voix en faveur d'une meilleure entente dans un monde dont l'interdépendance s'affirme de jour en jour. Le public varie de quarante personnes, réunies dans un atelier, jusqu'à quatre mille personnes dans l'auditorium d'une école supérieure ; depuis les spectateurs sophistiqués de New-York ou de Pasadena, jusqu'aux fermiers de Fargo, dans le Nord Dakota. A New-York, la visite de Louis Jouvet au Théâtre de l'A.N.T.A., avec *L'Ecole des Femmes*, fut le « clou » du Mois international de 1951, tandis qu'à Glendale (Californie) l'école supérieure présentait un grand spectacle sur le thème : *Un seul Monde*. Entre ces deux extrêmes : perfection professionnelle et tentative juvénile, s'étend la gamme la plus variée : spectacles populaires, danses et chants internationaux, pièces pour enfants, marionnettes, pièces pour la radio ou la télévision, débats... tous ces genres portant témoignage des services que peut rendre le théâtre à la cause internationale.

Parmi les manifestations les plus intéressantes, il faut épingler la présentation d'œuvres originales traitant directement le sujet. Hors pair, dans cette catégorie, la pièce de J. B. Priestley : *Home is To-morrow*. Tout en narrant l'histoire d'une mission U. N., dans une île indéfinie, la pièce illustre le jeu des caractéristiques nationales autant qu'internationales et reflète par là le problème de la coopération sur un plan plus vaste. Mr. Priestley donna la permission de jouer la pièce librement pendant tout le Mois international de 1950, après une première au Community Playhouse de Pasadena. D'une veine à peu près identique, *Jungle Mission*, par Ann Barley, montre un groupe de médecins et de naturalistes essayant d'enrayer une épidémie, quelque part en Extrême-Orient, les frictions inévitables et enfin la conscience que prennent à la fois l'Est et l'Ouest de leurs espoirs et de leurs besoins mutuels. D'une conception différente, mais non moins intéressante, *The People win Through*, du Premier Ministre de Birmanie, Thakin Nu, (Community Playhouse de Pasadena) narre l'histoire vécue d'un combat récent pour la liberté.

Les titres suivants sont certes familiers aux metteurs en scène et aux spectateurs européens ; ces œuvres n'en eurent pas moins besoin du stimulant M.I.T. pour être jouées chez nous. De France, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, de Jean Giraudoux, à l'Université de Princeton ; du Japon, *La Maison de Sugarawa*, une pièce Kabuki, spécialement traduite pour l'Université de Hawai ; du Danemark, *Le Mot*, de Kaj Munk, monté par l'Université de Howard, à Washington — probablement à la suite d'un récent voyage en Scandinavie où ces jeunes gens jouèrent de l'Ibsen ; de Russie, *De Père Inconnu*, de V. Shkvarkin, une farce écrite en 1933, que le Swarthmore College présenta dans l'espoir de faire mieux connaître les Russes aux Américains ; d'Espagne, *Le Grand Théâtre du Monde*, de Calderon, traduction nouvelle d'un classique, par l'École Supérieure de Woodbury ; de Belgique, *Les Gueux au Paradis*, de Gaston Martens ; d'Allemagne, *Les Horace et les Curiace*, de Berthold Brecht, par l'Université de Michigan ; d'Angleterre, *The Boy with the Cart*, œuvre de jeunesse de Christopher Fry, par l'Université de Syracuse, et *The Cockpit*, de Bridget Boland, graphique du dilemme de l'Europe après la guerre, par plusieurs compagnies. Voici donc une douzaine de pièces originales, spécialement présentées à l'occasion du Mois international du Théâtre. La liste complète serait beaucoup plus longue et l'on y retrouverait les noms des plus grands dramaturges de toutes les nationalités : Ibsen et Strindberg, Giraudoux et Claudel, Molière et Shaw, Sartre, Anouilh, Lorca, Sophocle, Euripide, sans oublier Shakespeare qui demeure le grand favori — quatorze de ses pièces furent ainsi montées dans le même temps où New-York n'en pouvait voir qu'une seule — et naturellement l'habituelle importation d'Angleterre !

Quatre cents, cinq cents, six cents théâtres ont participé au Mois international durant ces trois dernières années, ce qui signifie que chaque représentation attirait l'attention sur l'idée de la compréhension et de la coopération internationales. Même si la pièce n'abordait pas directement ce sujet, des affiches au foyer du théâtre, les notices des programmes, des avis publicitaires, une courte déclaration avant le spectacle, des brochures des Nations Unies ou de l'U.N.E.S.C.O. répandues dans le public, marquaient l'occasion et attiraient l'attention d'on ne sait combien de milliers de gens sur cette notion fondamentale d'échanges amicaux.

Il est tout à fait impossible de peser les résultats précis d'une campagne de cette envergure, mais l'on ne saurait douter du rôle important qu'elle joue dans la marche lente de la civilisation. C'est un changement d'orientation radical qui s'est manifesté chez le peuple américain depuis la signature de la Charte des Nations Unies, en 1945. De ce jour, les États-Unis cessèrent d'être un pays de pionniers, centré sur lui-même, avec des horizons bien marqués par des océans infranchissables : ils acceptèrent leur rôle dans la communauté des nations. Dans cette grande tâche de ré-orientation le théâtre peut jouer aux États-Unis un rôle constructif. Il en va de même en Europe. Quant au Mois international du Théâtre, il doit servir à accentuer l'effet du théâtre, à répandre et à élargir son action. Ces trois ans ont prouvé que l'idée était réalisable. Ce qu'il faut maintenant, c'est un effort plus intense pour découvrir des œuvres inédites vraiment dignes d'être révélées, pour provoquer et échanger des idées nouvelles, et finalement — c'est le plus important — pour s'assurer la collaboration dans chaque pays d'artistes créateurs, de façon que le théâtre puisse servir de plus en plus efficacement la cause de la compréhension mutuelle entre gens de bonne volonté.

ROSAMOND GILDER.

Dépôt légal 1er trimestre 1953. Imprimeur n° 252.
Le Directeur-Gérant : OLIVIER PERRIN.

S. N. E. P. — Imprimerie Bobigny
Printed in France.